كلمتنا...

«إن موقع بلادنا في منطقة كانت مهد حضارات انسانية كبرى قد أهل شعبنا على مر العصور لان يسهم في حضارة الانسان وأكسبه القدرة على التجديد والابتكار (...) وعلى مفكرينا أن يقتدوا برجال النهضة والاصلاح الذين كان لهم شرف احداث تحول نوعي خلق ظروف القطيعة مع عهد الذبول والانحطاط ومهد للأجيال وهيأ قاعدة متينة للتقدم والرقي الاجتماعي ومجتمعا مدنيا حيا متطورا».
الميثاق الوطني «الهوية».

تحية لكتاب الاتحاد ومبدعيه في مؤتمرهم الثاني عشر.
هذه محطة أخرى في مسار نضالي ملتزم برسالة الفكر والأدب ومتطلع الى تجذير قيم الحرية والخلق ومجتمع مؤمن بقيم الثقافة النيّرة.
قدر الكاتب أن يعاني الكلمة شمعة للحياة المتجددة ومغامرة جميلة في أعماق الذات في انصهارها الجدلي مع الذاكرة الثقافية وتحولات الوعي الجماعي. وفخره أن يسكب في الزمن جوهر الروح في تجليها ويؤثث الأرض بإرادة الخير والتغيير ويصدح بالحقيقة دون خوف أو تملق.
يستمد هذا المؤتمر بعده الأساسي من الرهانات الحاضرة في ظل ما يشهده الاتحاد وتعيشه البلاد من اختيارات استراتيجية حددتها المبادىء التي نص عليها الميثاق الوطني: إنها اختيارات المجتمع المدني بكل القيم الجماعية التي بلورت الهوية والآليات الديمقراطية والحقوق وشروط المناعة والسيادة وحتمية المصير المشترك للثقافة العربية.
هذا التوجه الحضاري يدعونا الى استحضار موقع منظمتنا ودورها وطموحها الى أن تكون مدركة لهذه الرهانات، دون احتواء أو انضواء أو تهميش، بل انخراطا في حركة التاريخ ونبض الحياة.
○ المصالحة: إنّ ميثاق الشرف الذي يمثله القانون الاساسي للاتحاد محدّدا أهدافه النبيلة ومدافعا عن حرية المبدع وكرامته يضبط القاعدة

المدنية والاخلاقية للانتماء الثقافي والعمل التطوعي المشترك خدمة لرسالة الأدب والفكر ونهوضا بوضع المبدع.

على هذا الاساس وجب التفتح على حركة الكتابة والنقد والمصالحة مع الفضاءات المتنوعة والاجيال المختلفة والخروج من العزلة التي فرضتها ظروف سياسية تجاوزتها المتغيرات، هذا الرهان يفتح المجال لمزيد المكاسب والاشعاع والفعل من منطلق الثقة في النفس والتعامل المسؤول مع كل الأطراف المؤمنة بقيم العقلنة والمعاصرة.

○ **الحياة الجمعياتية:** ان اتحادنا مؤهل لأن يتبوأ موقعا طليعيا في النسيج الجمعياتي باعتباره الفضاء الشرعي لكل المبدعين المدافعين عن قيم الحرية والعدل والتسامح والمؤسسات الديمقراطية.

إن هذه القيم لهي في صلب المجتمع الحي المتصدي للمشاريع الظلامية الكليانية ونزعة الاستلاب والاغتراب. وانخراط اتحاد الكتاب التونسيين في هذا المشروع الثقافي يرمز له بالأساس إمضاء جمعيتنا على وثيقة الارضية الوطنية للمشروع المجتمعي للاصلاح والمصالحة، للتأصيل والمعاصرة. ذلك إن ثقافة حقوق الانسان تمثل الأرضية المشتركة لكل المبدعين بالفكر والكلمة، والحركة التاريخية لهذا التوجه الكوني تدعونا الى مواصلة تجذير حق الاختلاف والنقد والتحرر من كوابيس الانغلاق والتقديس والخروج من عقدة العجز.

إنّ في تونس من كُتّابها ومبدعيها ومثقفيها أصدق سند لنهضتها واعتزازها بانتمائها المتميز الى الأرض العربية والتفتح على ثراء الحضارة الانسانية ورياح الحداثة.

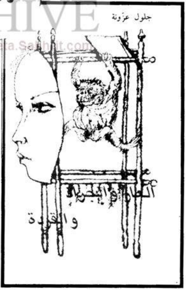
وليكن هذا المؤتمر فرصة متميزة للممارسة الديمقراطية والنقد النزيه والطموح المشروع لمزيد المكاسب لأسرة الكتاب والمبدعين وللثقافة المستنيرة.

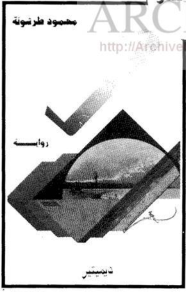
ـ المسار ـ


عبد الرحمان مجيد الربيعي
سر الماء
مختارات قصصية


قصص
جويلية - سبتمبر 1993
101

آخر ما صدر


جلول عزّونة
والقردة


محمود طرشونة
رواية
ديميتير

مجلـــتكم

رئيس التحرير

بصدور هذا العدد في موعده ليكون بين أيدي الكتاب في مؤتمرهم تكون المجلة قد كسبت جزءا من طموحاتها الكثيرة لتحتل مكانها عن جدارة بين النشريات العربية.

الوفاء للذاكرة الثقافية، احتضان مختلف نبرات الإبداع، فتح منابر الفكر والنقد، رصد إشكاليات الحداثة والتجديد في الهم الثقافي والانصات إلى الأصوات المقبلة من شريان الحياة الدافقة... تلك كانت هواجسنا عشناها طيلة سنتين بالصبر الجميل... قد نكون وفقنا نسبيا في تجسيدها وفاء للأمانة وتحصينا لمصداقية منظمتنا ومصالحتها مع نفسها ومع الرأي العام الثقافي... ولكن الطريق لا يزال طويلا والطموح كبيرا.... علينا جميعا أن نسند وندعم هذا المكسب على تواضعه حتى يكبر أكثر ويساهم في سد ثغرات الوعي بمتطلبات مجتمع الثقافة المتحررة. أمّا الذين على عيونهم غشاوة ويبحثون عن أنفسهم بين الجغرافيا والتاريخ فلهم قاموس مستحدث من «المصطلحات النقدية» يستند إلى سيميلوجيا الرفس والفوضى: يقلقهم أن تطلع الشمس في الصباح وتشدو العصافير، يخلطون بين نرجسية العقم وعناء الكتابة ويترشفون كل مساء نشوة غنائمهم من زرع الشك وأدبيات التشويه والثلب....

نقول لهم : الكتّاب ليسوا كتائب يجندون بأوامر جنرالات النقد المعكوس ومؤججي البرك البركانية المفتعلة... وليسوا كتاكيت تحت وصاية أي ديك رومي أو طاووس يقتات من ديدان الأرض...

إنهم بشر أحرار لهم من الحس النقدي والوعي النضالي ما يمكنهم من فرز الغث من السمين والغيرة على المكاسب وتطويرها بالعمل الرصين.

المسار ستبقى انجازا لحلم الكتّاب التونسيين ونافذة على آفاق الفكر والابداع، أمّا الأفراد مهما كانوا فانهم يمرون وذلك قانون الحياة.

فلنعمل جميعا على تغذية هذه النّبتة الغضة العود بالنصوص الجميلة والنقد النزيه.... والدعم المخلص لرسالة الاتحاد .

لهم ما لهم ولنا مالنا وللزمن في شؤونه عبر.

عثمان بن طالب

باختصار شديد

المتوكل طه
(رئيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين
بالضفة الغربية والقطاع)
قصائد مهداة الى مجلة المسار

(1)

من البدء كنّا نغنّي لهذا السقوط، ويسقط رمّاننا في الدروب، اشتعلنا على وهج من كلام، تركنا أساور أزواجنا للخنادق، قلنا الذي سوف ياتي سياتي على جثث من عطور وسجن ومنفى، ومتنا لنعلو فوق السياط أو الصوت، متنا قبيل ولادتنا بالرصاص، احتملنا، وقلنا نموت ليعلو على السور عشب الدماء وحلم الصبايا، وقلنا نموت لتبقى السفارات ـ رغم الكؤوس ـ استطالتنا في البلاد، وقلنا نموت، ومن يسرق الثوب من كفن للشهيد يعرّيه أطفالنا في الصفوف، وقلنا نموت لنوصل احلامنا للبحار، فلا باس من تكتكات التفاوض، لا باس قادتنا أصّلوا في أناشيدنا دمهم، لن يضلوا الطريق.. وبوصلة الشعب أقوى من التكتكات... انتظرنا... فما كان ذلك غير كوابيس ليل طويل... وقمنا، فلا قدم او طريق، سقطنا، سقطنا، فغنوا لهذا السقوط، وقولوا: وقفنا على أرضنا... وانتصرنا.

(2)

ستهرب مقبرة من أريحا إلى آخر الأرض، تذهب أم شهيد إلى شاهد من تراب... فتلقى جنودا من العار ليسوا جنودا، وتلقى بيوتا من القهقهات، وسربا من الطائرات التي لا تطير، ولما تسائل بعض الدموع التي غالبتها، سيحملها الشرطة الواقفون الى آخر الأرض... عند القبور.

* * *

(3)

أعدوا المراثي لآخر بيت بهذا المخيّم، هو الشاهد المرّ للراحلين على

جرحهم، سوف تبنى العمارات فوق احلام طفل صغير، قضى عندما رواغته البنادق عند المساء المدّمى.. أعدّوا المراثي لكل البيوت التي شهدت برق هذا الشتاء الطويل... فلا مطر قادم أو رعود... هنا شمس هذا السلام الجميل!!! أعدوا المراثي، فقد هجر الموج شطان غزة، مات السنونو، وماتت نوارس بحر النخيل.

* * *

(4)

بعد أن وقّع الساسة الطيّعون الوثيقة، أعلن أن السلام أتى بالسلام، فقام صغير من المقعد الخشبي الى لوحة الدرس يسأل أستاذه عن مدينة أم أبيه التي كان يوما لها اسم عروس؟ قال المعلم: أنا لم أر غير «يافو» و«ريحو» بهذي الدروس.

* * *

(5)

ما يحزنني أن الجرحى جرحوا، ليس بقنبلة الأعداء، لكن بالتصفيق لنزف الجرح... بدون وعاء.

* * *

(6)

قديما، توضأ نجم التراب بشريانه العندمي، أتته النساء بنعناع اشجانهن، خلعن الثياب له في الحقول، أتى هبّة من نسيم الربيع، حملن، انتظرن، رفعن على قبره في البراري الدعاء:

إلهي ولد!

وجاء الولد،

بعد عقدين أو ثالث بالتمام.

يصدق قول الذي قال: «بلد وَلد»

«ولد بلد»

* * *

(7)

هدم السور ومات الحارس

وتغيّر لون الأسواق وبوابات الخان

تعثّر قدم الشيخ على درجات الأقصى

ضاع الطفل بباب العامود

احترق التاج بدرب الآلام..

.. والمرأة تبكي
يا أله... القدس!
فيجيب الناقوس البائس:
هذا درب اليائس.

* * *

(8)

ماذا سيقول رئيس الوزراء لوالد خمسة شهداء ماتوا حتى يرجع للرملة واللد، وفي أرض الرملة واللد الطائرة تحط لينزل منها القائد والوزراء ضيوفا تحت حراسة جندي اثيوبي او روسي.. سكنوا بيت الوالد.
... وماذا سيقول القائد؟

* * *

(9)

لا بأس، غنّوا وغنّوا وغنّوا..
ادبكوا، زغردوا، وزّعوا الشوكولاته
ارفعوا صوت طبلتكم للسماء،
اقطفوا زهر هذي البساتين واعطوا الورود لكل الجنود،
احضنوهم، وقولوا: شلوم.... سلام.
لا بأس، لكن،
رجاء، رجاء،
فكروا لحظة... ثم غنّوا.

* * *

(10)

هي حاجة النسيان أن ننسى
شاتيلا والزنازين المخيفة والدماء
هي حاجة النسيان ان ننسى
فما نفع البكاء؟؟

* * *

القدس ـ 1 أيلول 1993 م

هذيـــــان

مات البحر الميت، وارتفع الليل الغامض للأعراس الذابلة... اتسعي يا صحراء، اتسعي، واسقي زهرتنا من آل الوهم الرقراق، وصبي رمضاء الشمس وراء مضاربنا المسكونة بالشيخ العاشق للقهوة والعسل العذري... ارتفعي يا اعمدة الخيمة قبل سقوط القيد علينا، اتَّسعي في حماة هذا الموّال القبلي، غنّي لسموم الصيف القادم، غنّي للرمل الناشف ينداح بحلقي او حقلي، واتَّسعي لدموع الثكلى وجراح الجرحى، اتَّسعي لوضوح الشهداء وضوء الفقراء، اتَّسعي حتى لا يسقط نارنج الاقصى خلف الاقصى، او حتى نعقد صلح الشجعان المنفرد مع الجيران... وننسى القتلى ونبشر اجداث الموتى انا نأسف... ونغني نسيان الفكرة ورماد الجمرة، يا صحراء الأرض اتَّسعي قبل جفاف الطلع وموت ملثمة...

سيكون فضاء أوسع من احزان القدس، فراغا عدميا يكسره الصمت المرعب..

بعد قليل لن تجد الروح شبابيك الحنّاء لتبكي فرحا، ستكون سجونا للشعراء وللشهداء، ومشنقة لمسدسنا العاري...، اتسعي يا صحراء، اخاف من الطير يبدل دوحته، والثائر يلبس عتمته، والقائد ينسى الاسوار الاولى، اخشى ان ينهار القاموس البلدي على الشفتين، ويعلو سكر هذا الموت منابرنا، اخشى ان تتحول هذي الارملة الحلوة (يابوس) الى امرأة من طين تهجرها الايات الحلوة، أو ننسى عصفورة عكا للهولوكست...

سننسى ان الشهداء يجوحون بكاء تحت الارض من الصحراء، وننسى..

ننهد للذهب العارم يرفع رايتنا تحت بنادقهم.. فيصيح العلم: اتَّسعي يا صحراء، اتَّسعي حتى يغزلني الطفل الحجري طليقا في سجن مخيمنا، او يلبسني في الشام امير الشهداء (ابو جهاد)...

سننسى حكمتك القاسية المرة يا هذا، وفجيعة امك والخندق والبيرق والكلمات.

سننسى غزة واريحا في غزة واريحا، ونحاور شهداء القسطل برخام الطاولة الخشبية، حتى يعتذر الشهداء..

لماذا متم؟

وانا من ينقذني من هذا المنعطف المغلق بجناح غراب ابيض، وكلام كرّسني لشروق عربي طيلة ايام ابي ؟ والآن اكذب نفسي او شمسي؟! أقبل ريش الكفن لبيتي، حتى يعطيني الأخوة والأمراء نجوما تطفىء صوتي؟!

من ينقذني من كذب الذات، وحرق السنوات الصعبة؟ كيف اسوي بين فصام ينهش هذا الرأس ورأسي؟ يعطيني ترياقا حتى اعشق موتي، من ينقذني يا شهداء الصحراء؟

احاوركم بنشيد الغربة والسجن وشريان الموج.

من القدس الى القدس احاول ان افهم موتا مجانيا..

فاعتذروا يا شهداء، اعتذروا للاخوة والسلطان..

عقدنا صلح الشجعان الفردي، فموتوا غيظا لن يصبح احد منكم جنرالا أو مسؤولا في غزة واريحا، راحت غزة واريحا.. والقدس؟ خرجنا منها حين كسرنا حلم الخندق في لبنان.

10ـ 9ـ 1993ـ القدس

.. في لحظات

زجاج صباحنا الورديّ، يبقى حالما، فنرى البعيد السلسبيل على خطى الرايات أقرب من غياب الشمس، نلعب في هواء العيد... سوف يجيئنا العشاق، والموّال نعجنه بعطر النار والنجمات..

ونرمي للصهيل البض فل الموعد السري، تريكني غلالة خوفك الملكي، تصعد بي عيون اللوز للغابات.. كيف اتيت ؟ لا تلق ثياب الشوك في الطرقات

يضاء النبع والنخلات، والرعيان في الوادي، ترن على مساطب نايهم روحي... وتهجرني، لتاخذني طيور الغيم للزفات.

وافتح للرضّى كنزي، فتهتف بي ظفائر طفلتي الاولى، وامسح عن مراياها شحوب الصمت والعثرات..

ولما قد أرى الطلقات تمضي نحوها... اصحو، فينهار الزجاج الحالم الوردي.. في لحظات.

1993/9/18م
المتوكل طه

تحديد اتجاهات الرواية التونسية: الدقلة في عراجينها نموذجا

فوزي الزمرلي

إنّ تحديد الدّارسين لأشكال الآثار القصصيّة واتجاهاتها الأدبيّة عمليّة متشعّبة وبالغة الأهميّة في الآن نفسه، ذلك أنّها تحتّم الإلمام بمختلف مقوّمات النصوص القصصيّة وتساعد على الإحاطة بوجهات نظر القصّاصين وغاياتهم وتمكّن من الوقوف على درجة إضافتهم وحذقهم لفنّ القصّ، كما تكشف عن مدى عمق مرجعيّاتهم الثقافيّة وتنوّعها. ولكنّ الدّارسين كثيرا ما ينزعون إلى نسبة الآثار القصصيّة إلى شكل من الأشكال القصصيّة أو إلى اتجاه من الاتجاهات الأدبيّة ويغضّون النظر عن السمات الفرعيّة التي تنطوي عليها، في حين انّها غالبا ما تكسب الروائع القصصيّة طرافة وثراء.

والحقّ أنّ من الدّارسين من صنّف الآثار القصصيّة بنسبتها إلى اتجاه أدبي معيّن استنادا إلى مقوّمات ليست في الواقع من مقوّمات ذلك الاتجاه الأدبي الذي يتحدّثون عنه. وازداد الأمر تعقّدا بلجوء عدد من الدّارسين إلى نسبة الآثار القصصيّة إلى إحدى الاتجاهات الأدبيّة من دون أن يحدّدوا المعايير التي اعتمدوها في تصنيفهم وكأنّ ضبط خصائص الاتجاهات الأدبية من البديهيّات، في حين أنّ العاكفين على تعريف الاتجاهات الأدبية ودارسي خصائصها قد اعترفوا بتعقّد هذه القضايا وتشعّبها حتّى عندما تعلّق الأمر بأكثر المذاهب الأدبية شيوعا(1). ونتيجة لهذا، تنوّعت التحديدات للأثر القصصي الواحد واختلفت اختلافا لافتا للانتباه.

لا جدال في أنّ الاتجّاهات الادبية للآثار القصصية صدى لاتجاهات فكريّة نهل منها القصّاصون وعاصروا اعلامها أو تأثّروا بنفس مؤثّراتهم تأثّرا غيّر نظرتهم إلى الحياة والأحياء وتجلّ فعله في نصوصهم القصصيّة بصورة واضحة..

والحقّ أنّ الاتجاه الأدبي في النصّ القصصي يتجلّ من وجهة نظر الكاتب المنغرسة في الأصول العامّة لمذهب من المذاهب: وتلك الوجهة تؤثّر في اختياره لمادّته القصصيّة وفي مواقفه الفكرية، كما يتجلى الاتجاه الادبي في الكثير من الفنيات التي اهتدى اليها القصّاص لصياغة مادّة صياغة دالّة على مذهبه. ولكن الاكيد هو أنّ تلك الفنّيات تبلورت في نصوص قصاصين اعلام بلغت الاتجاهات الادبية في اثارهم درجة من الوضوح والعمق جعلت المنظرين يستندون اليها لاستنباط المبادىء المحددة لتجليات

المذاهب الادبية في الادب القصصي وبناء على كل هذا يجوز لنا ان نقر بان تحديد الاتجاهات الادبية في الآثار القصصية عملية متشعبة لا يمكن ان تفضي الى نتائج حاسمة الا بعد الالمام بمختلف وجوه النص القصصي: ولهذا فإن كل تصنيف مسبق للنصوص القصصية يستحيل الى ضرب من الارتجال يزرع الاختلاف ويبث الفوضى في الدراسات النقدية.

ان حرصنا على تجنب المزالق التي وقع فيها الكثير من دارسي اتجاهات الرواية التونسية دفعنا الى اختيار رواية ثرية لفتت انتباه النقاد في تونس وحظيت باهتمامهم لنقف على الطريقة التي اعتمدت في ضبط اتجاهها الادبي ونبدي رأينا في ذلك التصنيف اولا ثم نقترح منهجا لتحديد اتجاهها استنادا الى المعايير التي ينبغي ــ في نظرنا ــ ان تعتمد في التصنيف. وقد وقع اختيارنا على رواية «الدقلة في عراجينها» لانها تتوجت مسيرة البشير خريف الروائية وخاصة لانها احدى القمم البارزة في أدبنا القصصيّ الحديث.

كان «صالح القرمادي» من أوّل الدارسين الذين حددوا اتجاهات الادب القصصي في تونس(2)، ولئن ظهرت دراسته قبل صدور رواية الدقلة في عراجينها فإنها تفيدنا من حيث كشفها عن فهم القرمادي للاتجاه الواقعي، وكذلك لأنهّا تعتبر الواقعية بارزة لدى البشير خريف. فقد صنف القرمادي القصص التونسية الى ثلاث نزعات وذكر أنّ النزعة الواقعية تجلت في الآثار التي «عكف روّادها على وصف الواقع التونسي، وخاصّة الشعبي منه، وحياة البلاد اليومية بما فيها من جمال وكذلك من بشاعة وفساد»(3). ثم أشار القرمادي الى أنّ «هذه النزعات ليست منفصلة فصلا باتا قد تتداخل وتتشابك وكذلك قد نجد عند نفس الكاتب نزعات متعدّدة»(4).

وتولى «منجي الشملي» تحديد اتجاهات القصص التونسيّة تحديدا مماثلا لتحديد صالح القرمادي، ثمّ تعمّق في بلورة مفاهيم تلك الاتجاهات فبينّ ـ في حديثه عن الواقعيّة ـ أنّ «للواقعيّة لا مظاهر عديدة فقط بل درجات عديدة (...) تبتدىء (أي الواقعيّة) بمجرّد تصوير الأشياء تصويرا نقديا وترتفع الى تصوير الاشياء تصويرا ثوريا حتى تصبح الواقعية تمذهبا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا»(5).

أمّا «محمد صالح الجابري»، فقد ذهب الى أن البشير خريف يتجه اتجاها واقعيّا مباشرا في كلّ آثاره القصصيّة: «فهو في هذه الكتابات جميعا يصوّر لنا المجتمع التونسي في فترات مختلفة متباينة تصويرا فوتوغرافيا مباشرا»(6).

واعتبر الجابري أنّ الواقعية المباشرة هي «التي يهتم اصحابها بنقل الواقع على علاته ويعتبرون كل تدخل من طرف الكاتب انما هو تزييف لحقائق الاشياء كواقعية البشير خريف»(7). وخص الجابري رواية الدقلة في عراجينها بقسم من بحثه بيّن فيه أنها «أكثر هذه الاعمال مباشرة وواقعية وتسجيلية، إذ يعرض فيها لحياة أسرة من أسر القرية التي ينتمي اليها في الجنوب وهي نفطة بأسلوب لا يخلو من التفاصيل اليومية»(8).

أمّا «محمد رشاد الحمزاوي»، فقد خالف أولئك المهتمين بتحديد اتجاهات اثار البشير خريف ذاكرا أنّها «قصص متنوعة الانواع لا تستقر على حال من القرار»(9). وصرح بأن الدقلة في عراجينها تنتسب الى «القصة الذاتية» التي «تغمرها نفحة اجتماعية». كما خالف الحمزاوي من سعى الى ربط ادب خريف بالادب الغربي، ذاكر انّ

«خـريف يعتبر المؤلف القصصي العربي الـذي قلت روابطه بـالقصص الغربي: فـروابط الصلة به تكاد تكون مقطوعة»(10). وبناء على ذلك قال الحمزاوي إنّ «أدب خريف (...) يتجاوز الواقعيـة وما اليها ويستقر فيما أسميه بـادب الحدس او الحدسية الأدبية التي فـرغ قلبها من كل نظـريـة منظمة (...) وفي ذلـك الحدس يمكن أن نستشف عدم قـرار خريف على مذهب واحد في القصة»(11).

واضح أن تحديدات هؤلاء الدّارسين لمفهوم الواقعية تحديدات مقتضبة ومختلفة نظـرا الى أنّـهم لم يعكفـوا في تلك الابحاث على دراسـة مسألة المذاهب الادبيـة بـالـذات: ونتيجـة لكل ذلك لم تكشـف دراسـاتهم عن مختلف مقـومـات الـواقعيـة ولم تكترث بـالصعوبـات التي واجهت المنظـرين ودعتهم الى التأني والاعتراف بـالعجـز عن وضع تعريفـات جامعة مانعـة. أمّا تصنيفات اثار خـريّف فبعضه مفيد من حيث إنارتـه لعدة خصائص فيها ولكنه لم ينهض على ضبط وجهة نظر الكاتب وتحليل فنياته القصصية وإبـراز دلالات آثاره حتى يفضي الى نتـائج شاملـة مقنعـة تثبت صلة روايـة الدقلـة في عراجينها بمذهب من المذاهب الأدبية.

لقد اشترك أصحاب هـذه الدراسات في الحديث عن الواقعيـة ومال عدد منهم الى اعتبار خريف من أبرز القصاصين الواقعيين وأكّـد البعض الآخر ان الدقلة في عراجينها ذات صلة متينة بالمذهب الواقعي، ولكن الواقعية التي يتحدث عنها أغلب هؤلاء الدارسين بعيدة عن المعنى الاصطلاحي الدقيـق لهذه الكلمة بسبب طغيان المعنـى الاشتقاقي لهذا الاصطلاح، وهذه الظاهرة شبه عامة في الدراسات النقدية العربية»(12).

إن الواقعيـة تمثل أولا وقبل كل شيء نظرة فلسفيـة خاصة الى الحيـاة والاحياء تعارض الوجهة المثالية ذلك أنّ «الـواقعية ترى الحياة في أصلها شرا ووبالا ومحنة بينما تراها المثالية خيرا وسعادة ونعمة»(13). وقد ظهر هذا التعارض في مواقف الفلاسفة اول ما ظهر ثم امتـد الى الادب فولد مذهبـا واقعيا منذ القرن الثـامن عشر. وقد بين «محمد مندور» أن المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب ادبي له صلة بالمدلول الاشتقاقي لهذه الكلمة ولكنه يتجاوزه الى جملة من المدلولات المميزة: «فالواقعية تسعى الى تصوير الـواقع وكشف أسراره واظهار خفـاياه وتفسيره ولكنهـا ترى ان الـواقع العميق شر في جوهره وان ما يبـدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبـا او قشرة ظاهرية»(14). وعلى هذا الاساس تمسي القيم الاخلاقية والمبادىء الانسانية في نظر الواقعيين «أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان»(15).

لا جـدال في أنّ تحديـد جلّ النقـاد العـرب لمفهوم الـواقعيـة قـد تـأثـر بـالمعنى الاشتقاقي لكلمة «الواقعيّة» تأثرا حملهم على التسرع في ضبط مفهوم هذا المذهب ومنعهم من الاحـاطة بجـوهره. والحق ان القصـاص ـ مهما كـان اتجاهه الادبي ـ لا يمكن أن يكـون وفيا لـلواقع ـ ولـو أراد ـ كما ان النص القصصي لا يمكن ان يكون بحـال من الأحوال تصويرا فـوتوغرافيا للواقع: ذلك ان الواقع الخارجـي يحمل بعناصر ذاتية عند اختراقه لوعي الكاتب ثم يمر بتحول ثان عندما يعمد الكاتب الى التعبير عن ذلك بواسطة اللغـة. ونتيجـة لهذه التحـولات يختلف الـواقع في النص القصصي عن الــواقع المعيش ويتبدل. وبنـاء على هذا فإن نسبة بعض الآثـار القصصية الى الواقعيـة استنادا الى ميل اصحابها الى التعلق بالواقع ونقله بصورة مباشرة لا يستقيم: لأن الواقعية في الأدب هي أوّلا وقبل كل شيء مـذهب فكـري يكشف عـن نظـرة الكـاتب الى الـواقع، ثم إنّ النص

القصصي ـ كما اسلفنا ـ لا يمكن ان يكون صورة فوتوغرافية للواقع مهما أوتي كاتبه من دقة في التصوير.

والحق أننا وجدنا في هذه الدراسات التي عرضنا جانبا منها حديثا عن بعض فروع الواقعية وابرازا لجملة من قسماتها الحقيقية، ولكن بعض أولئك غفلوا عن الاستشهاد برواية الدقلة في عراجينها ونفى عنها بعضهم الآخر سمات الواقعية الحقة. ونحن نخالفهم في هذا لاقتناعنا بأن الواقعية فاعلة في وجهة نظر خريف وبارزة في فنياته القصصية بكل جلاء.

لقد حلل خريف في رواية الدقلة في عراجينها بيئة ارتبط بها في مختلف اطوار حياته واستغل جملة من الوثائق لتصوير أحداث جرت في منطقة المتلوي. وقد كان لخيال الكاتب دخل كبير في التأليف بين الاحداث التاريخية والاحداث القصصية، كما كانت لدقة فنياته دخل في تقديم صورة صادقة فنيا عن الجريد في الثلث الاول من القرن العشرين أوهمت بعضهم بأن الرواية «صورة فوتوغرافية مباشرة». ونظرا إلى أنّ الاتجاه الادبي، يتضح من وجهة نظر الكاتب ومن فنياته القصصية فإننا سنعتمد جميع هذه الجوانب لاثبات ان الاتجاه البارز في هذه الرواية اتجاه واقعي.

تشتمل رواية الدقلة في عراجينها على شبكات من القصص الكاشفة عن الحياة الخاصة والعامة لأفراد عائلة «سالم بن عبد العالي» باعتبارهم نماذج شاهدة على واقع مجتمعهم في فترة ما بين الحربين: فقد حلل الكاتب علاقة ديجة بزوجها «علي الزبيدي» وعلاقة «المكي» بعشيقته «العطراء» ليبرز لنا ان العقلية الاجتماعية والاطماع المادية والعداوات بين العروش تكبت الحب وتجمّد العواطف وتسبب في التفرقة بين الأزواج. وقد جعل «خريف» من الاخ الاكبر «حفة» نموذجا جامعا لقوى الشر في ذلك المجتمع، مجسّما لمدى طغيان الاطماع المادية على بعض أفراده: ذلك أن «حفة» استغل القيم الاخلاقية ورابطة الاخوة ليبعد أخته عن زوجها ويفوز بميراثها: وساعفه في ذلك حرصها على طاعته رغم وقوفها على حقيقة نواياه. وقد تظافرت أطماع العروسي ـ أخو المكي ـ مع أطماع حفّة على حرمان المكي من التمتع بإرثه وفرقت بينه وبين عشيقته العطراء. ولكن، ما إن تضاربت مصالح العروسي مع مصالح حفة حتى تظاهر حفة بتمسكه بأنبل القيم فجاراه العروسي مدّة مظهرا نبل أخلاقه ثم انكشف رياؤهما وجعلا يتسابقان الى السفالة والنوايا الخبيثة واذا بقوانين المروءة تصبح حبائل وحسابات»(16). وما إن وقف المكي على حقيقة نوايا أخيه حتى بدأ «يستعجل نهاية حياته، علّه، عند التحاقه بربّه يستريح حيث لا شجار على الرزق»(17). وهكذا قضى الطمع على كل القيم، وحرم المكي من بيع نخله للحصول على ثمن العلاج من مرض خبيث، وانتهى الأمر إلى اغتيال العروسي لأخيه المكي باتفاق مع العدل.

لقد تبين لنا من هذا التحليل ان وجهة نظر البشير خريف الى المجتمع مماثلة لوجهة نظر الواقعيين وبدت لنا هذه الرؤية مؤثرة في الكاتب تأثيرا حمله على الكشف عن حالة المكي النفسية وإقصاء عناصر الخير عن عالمه الروائي ليفسح المجال لعناصر الشر حتى تنزع أقنعتها: فقد أشار الكاتب الى ان المكي وقف على هول ما يبطنه أخوه وقوفا غير نظرته الى الوجود(18): وبالإضافة الى هذا أستعان خريف بالموت ليقصي كلا من «المولدي» وزوجته «تبر» وهما اللذان صمدا في وجه «حفة» وعمدا الى تعطيل مساعيه.

إن هذه النظرة الى المجتمع قد سيطرت على مختلف أحداث الرواية وأفضت الى

رسم ملامح عالم يسوده الشر والخداع والتكالب على المادة. وقد كان لفساد الوسط العدلي دور كبير في تجسيم هذه النظرة، إذ كان العدول يزورون العقود ويحرضون على الاجرام وكان القضاة متلهفين على قمع العمال. ونتيجة لذلك هضمت الحقوق وديست القيم وجاز لنا أن نعتبر وجهة نظر خريف شبيهة بوجهة نظر أعلام الاتجاه الواقعي.

والحقّ أنّ خريّف لم يكتف بالإعراب عن وجهة نظره من خلال كشفه عن مختلف تلك العلاقات الرابطة بين الشخصيّات وإنّما عمد الى المجاهرة بموقف عام من ذلك المجتمع على لسان العربي: فقد عاش العربي في ذلك الوسط وذاق الويل من سلوك عمّه حقّة ممّا جعله يلتحق بالجندية فرارا من مجتمعه. وعندما عاد إلى نفطة واطّلع على المكائد التي نسج خيوطها حقّة والعروسي ثارت ثائرته وجمع الناس «فصاح فيهم مشهرا بموبقاتهم واختمار مجتمعهم واختلال سلم القيم عندهم وتباغضهم وانا نيتهم الضيقة والحسد السافر وقصر النظر، كل ذلك في طلاء من الاحترام المنافق والعادات العائقة لقوانين الحياة، والتدين الذي هو أقرب الى الكفر منه الى الدين الحنيف»(19).

إنّ هذه الشواهد كافية للدلالة على صلة وجهة نظر خريّف بوجهة نظر الواقعيين، ولا شك في ان حرصه على الاطناب في تحليل الاحداث ودقته في التصوير قد جعله يتوصل الى ايهامنا بأن الاحداث جرت – فعلا – على ذلك النسق: وهذا مما يوطد – حسب رأينا – علاقات هذه الرواية بالروايات الواقعية، اذ ان الروائي الفنان كما بين ذلك موباسان Gy de Maupassant يتميز بتقديم صورة تخيلية للحياة تفوق الواقع نفسه شمولا وتأثيرا وإقناعا.

والحق أن وجوه القرابة بين وجهة نظر خريف ووجهة نظر الواقعيين لا تحجب صلات هذه الرواية بالاتجاه الطبيعي: فقد نوع خريف العلاقات بين الجنسين وأطنب في تصويرها وتتبع مراحلها على غرار أعلام المذهب الطبيعي الذين يسعون تأثرا باصحاب التجارب العلمية الى استخلاص النتائج بعد القيام بتجارب عديدة.

ولا شك عندنا في ان تصوير خريف لعلاقات حقة برقية والحفناوي بالعطراء و«لادات» بالخضراء يرمي الى اقناعنا بـأنّ النفور والكبت والفتور سمات بارزة في حياة الازواج بذلك العالم. كما أشعرنا خريف من خلال تصوير علاقات ديجة بعلي الزبيدي والمكي بالعطراء بأن واقع ذلك المجتمع يفضي الى شقاء المتحابين وكبتهم: ولم يستثن خريف من كل أولئك سوى المولدي وتبر لاسباب سنبينها فيما يلي. ومما يبرز صلة الدقلة في عراجينها بالمذهب الطبيعي احتفالها بتأثير الوراثة في حياة أفراد عائلة «سالم بن عبد العالي» واحاطتها بمظاهر تأثير البيئة وظروف الحياة الخاصة بكل فرد في تغيير الاهواء والطباع والسلوك من جيل الى جيل.

لقد أثبت خريف بتصوير علاقتي حقة وعلي الزبيدي بزوجتيهما أن البيئة الفلاحية والعقلية الاجتماعية السائدة قد سيطرتا على حياة تلك الشخصيات وحددتا طبيعة العلاقات الرابطة بينهما: فحقة شب على التعلق بالارض واستغلال الفرص لتوسيع ممتلكاته فطغى عليه التلهف على المادة طغيانا حمله على جعل القيم الاجتماعية والدينية والعلاقات العائلية مطية لتحقيق أطماعه المادية فلم يترك بذلك – مجالا لسلطان العاطفة على حياته الزوجية. وقد كشف حقّة عن باطن صهره على الزبيدي عندما ذكر انه لم يخطب ديجة تعلقا بها وانما خطب «جنة تشته» – وهي الأرض التي ورثتها ديجة – وتثبت الرواية أنّ الزبيدي استثمر أرض زوجته سنوات ثم رفض أن يشتري لها

خلخالا تعلقت بـه ولم يسع الى استرضـائها، إذ اقتصر همه على مخاصمـة حفـة حتى أفلسه وتوفيت زوجته كمدا.

ولئن اختلف تصرف المولدي عن تصرف أخيه حفة وعن تصرف صهره الزبيدي في حياته الخاصة والعـامة فسبب ذلك هو ظروف حياته الخاصـة وتخلصه سنوات من سلطان الوسط الفلاحي.

وكان تصرف الحفناوي شـاهدا بارزا على فعل الوراثة وظـروف الحياة الخاصة فيه: فقد شب الحفناوي في نفطة ثم انتقل الى العاصمة لمواصلة تعلمه بجامـع الزيتونة وقضى هنـاك سنوات اختلط فيهـا برواد التجـديد واهل الفن وانسـاق في تيار المجـون فاكتسى تصرفه في نفطة طابعا خاصا: فهو لا يخوض في الأحاديث عن النخيل والمتاجرة خوض سكان نفطة ولكنـه يسلك مع زوجته العطراء سلوكا مزدوجـا، اذ كان «يبالغ في بخسها امام ابيه وامرأة ابيه والجيران لكي تـدل شراسته على فحولته (...) وإذا ما بالغ فغضبت يعود اليها في سر حجـرتهما ويعدها بحياة أفضل (...) فتصبر رجاء مـا يعدها من عسل وخمر»(21). ولكن، ما إن توترت علاقة الحفنـاوي بالعطراء حتى تزوج امرأة ثانية وعاملها معاملة والده لزوجته، كاشفا بذلك عن أنّ الوراثة والبيئة الاصلية قد محتا ما تطبع به في العاصمة.

ولا شك في انّ تغير سلوك العطراء من أبرز الشـواهد على تأثير العوامل النفسية والاجتماعية في تبـدل السلوك: فقد امتنعت العطـراء عن المكي في شبابها الاول وصـدته بقـولها: «حرام» تأثرا بالمبـادىء والعادات التي شبت عليهـا، ولكن زوجها الحفنـاوي أطلعها بعـد ذلك على ألوان المجـون في العاصمة حتـى اشعرها بغبنهـا وبث فيها شـوقا عارما الى حياة اخرى فتحسرت على امتناعها عن المكي وضاقت بزوجها الكهل وتاقت الى المدينة. وشاءت الصـدفة ان تركب القطار صحبـة مومس أطلعتها على حيـاتها بالماخور وعلى هيامهـا بعشيق لها فشجعها كل ذلك على اغتنام فـرصة اختلائها بجلول وقضت ليلة ما جنة في خمر وجنس ثم عاشت بقية أيّامها تستعيد تلك الذكريات.

وقد توطـدت صلة الدقلة في عـراجينها باتجاه الطبيعيين بابـرازها لتحكم الحياة العضوية في سلوك الشخصيات: فالطبيعيون يربطون حياة الانسان وواقعها بـ «حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق بل سيطرتها على كـافة مشاعرنا وأفكارنا واخلاقنا وسلوكنا في الحياة»(29) إلى درجة يصبح فيها الإنسان شبيهـا بالحيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية: وهو رأي جسمه «زولا ZOLA» في روايته «الحيوان البشري la bete humaine». ونحن نجد هذا الموقف واضحـا في تصوير خريف لاحـوال عمال المناجم إثر احتجاجهم على الشركـات الفرنسيـة: ذلك أنه بيّـن لنـا أن سلوك القضـاة وأعوانهم مع العملة سلوك فاق سلوك الحيوانـات الشرسة بشاعة «لأنّ الحيوان لا يحقد ولا ينكل بل هؤلاء حيوانات بشريـة تزيد على الحيوانات الاخرى بالذكـاء، وبئس الذكاء الذي يصرف في الخبث والتعذيب»(22 مكرّر).

والحقّ أنّ الحدود الفـاصلة بين وجهـة نظـر الواقعين والطبيعيين إلى الانسـان ليست منيعة دائما نظرا الى تفـرع الطبيعة عن الواقعية: وهـذا التقارب في بعض وجهات النظر حمل المنظرين على استخلاص مقـومات مذهب واقعي طبيعي في الآن نفسه. ولئن اتفق أصحاب الاتجاهين على اعتبار أن جوهر الانسان منغرس في الشر فإن الطبيعيين قد سعـوا الى تبرير ذلك بسلطـان الحيـاة العضويـة والغـرائز على حياة البشر وسلـوكهم

وطغيان الأطماع المادية عليهم. وقد استند «زولا ZOLA» إلى تلك الآراء في روايته الموسومة بـ «الارض La terre» ليبين أن البغض والاجرام في حياة الفلاحين الفرنسيين ناتج عن تلهفهم الدائم على الأرض: وهو موقف مؤثر في رواية الدقلة في عراجينها التي أثبت فيها خريف ان الحرص على امتلاك الاراضي الفلاحية أدّى ببعض الشخصيات الى دوس كل المبادىء واستعمال وسائل خسيسة لتحقيق أطماعهم، بل وصل الأمر الى اغتيال الاخ لاخيه للاستحواذ على ممتلكاته.

ولكن، رغم القرابة الواضحة بين وجهة نظر خريف ووجهة نظر الواقعيين من ناحية ووجهة نظر الطبيعيين من ناحية أخرى ورغم تأثير وجهة نظره تلك في مادته الروائية فإننا نجده ـ أحيانا ـ يخالف الروائيين الواقعيين ويخرج عن سننهم.

لقد وقف خريف بتحليل علاقة المولدي بزوجته تبر على علاقة زوجية أساسها الحب والتقدير، لا يعكّر صفوفها سلطان المصالح المادية ولا تكبّلها عقلية متحجرة، غير أنه سرعان ما أقصى تلك العائلة عن عالمه الروائي. ولئن لم يخل خريف بمقومات الصدق الفني عندما أقصى المولدي وتبرا فإن موقفه منهما يبعده عن مصاف أعلام الواقعية: فإقصاء المولدي وتبر عن عالم الرواية ـ وهما رمز لعناصر الخير ـ أفضى إلى إطلاق عناصر الشر بغية تكثيف مظاهر الشر في ذلك المجتمع. وكان ذلك الموقف مقصودا من خريف لتبرير نظرته إلى مجتمعه، في حين أن «الواقعية لاتبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة، فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وانما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشرّ»(23).

وقد تنوّعت مظاهر إقصاء الشخصيات في رواية الدقلة في عراجينها وتعدّدت ضروب منعها من التطوّر الطبيعي لكي لا يتعرقل مسار الاحداث ولا تتعطل مساعي رموز الشرّ: وبكل ذلك خالف خريف سنن الروائيين الواقعيين. فقد أقصى صاحبنا كلا من المولدي وتبر قبل ان تبدأ الأحداث الاساسية إقصاء خلّص عالم الرواية من شخصيتين أساسيتين تعلقت همتهما بالتصدي للشخصيات الشريرة. وقد كان موقف الكاتب من العربي قريبا من هذا الموقف، ذلك أنه تغافل عنه وأهمل ذكره قبل نهاية الاحداث رغم أن العربي جاهر بعزمه على تخليص أخته العطراء من ذلك الوسط العفن: ومرجع ذلك في نظرنا أن تنفيذ عزم العربي يحول دون تحقق بقية الاحداث الهامة في الرواية ويبطل تخطيطها. وقد استعان الكاتب بالموت ليقصي ديجة فترك الحفداء وحيدين يتصرف فيهم حفة على هواه: وبذلك الموقف أيضا منع خريف شخصية أساسية من التطور تطورا طبيعيا يناسب وعيها الاجتماعي وحقيقتها الباطنية.

إنّ كلّ هذه المواقف تخالف مواقف أعلام الواقعية، إذ عندما يجد اعلام الواقعية أنّ «التطور الفني الداخلي للموقف والشخصيات التي خلقها يصطدم أو يتناقض مع أفكاره المسبقة التي يكن لها اكبر الاعزاز او حتى مع اكثر معتقداته قداسة لا يتردد لحظة واحدة في ان يدع جانبا أفكاره ومعتقداته السابقة ويصف ما يراه امامه بحق لا ما كان يفضل أن يراه»(24).

وتوقفنا صورة الراوي في الدقلة في عراجينها على سمة أخرى من سمات الواقعية: فقد اتفق عديد النقاد على أن أهمّ ما يميز الرواية الواقعية ظهور شخصية الراوي في عالمه الروائي: إذ الراوي الواقعي يتدخل في الاحداث محللا معلقا بصورة

تجعله يخالف الروائي الطبيعي الذي يحرص على ان تكون مواقفه من الاحداث والشخصيات مواقف مجردة: فـ «الفنان الطبيعي هو الذي يندمج في الطبيعة (...) ولا يتلفها بكثرة التحليل والتعليل والتخريج كما يصنع الفنان الواقعي»(25)، ذلك أن موقف الروائي الطبيعي ـ حسب ما ذهب اليه زولا(26) شبيه بموقف العالم: كلاهما يحتفظ لنفسه بأحاسيسه ويعرض ما يشاهده ولا يتدخل في الاحداث كي لا يزيل قيمتها العلمية. وإذا ما اضطر الروائي الطبيعي الى تصوير الحياة النفسية لشخصيات رواياته فإنه يعتمد في ذلك على المظاهر المادية الملموسة الموحية ببواطن الشخصيات. وكثيرا ما يتدخل الروائي الطبيعي في عالم الرواية تدخلا فنيا غير مباشر بتقمص احدى الشخصيات، من دون ان يميزها عن بقية شخصيات الرواية بمعرفة شاملة ولا بخطابة مفتعلة.

إنّ استنارتنا بكل ما سبق أظهر لنا أنّ الراوي في الدقلة في عراجينها احتفل ببواطن شخصياته احتفالا واضحا: فقد أطنب في تحليل نفسيات الشخصيات وأطلعنا على هواجسها واختلاجات عواطفها وكشف لنا عن حديثها الباطني. وكثيرا ما تدخل الراوي في السرد للتعليق على الاحداث أو على أقوال الشخصيات: من ذلك مثلا قوله إثر الحديث عن «عمار الاعمى»، «وما كان كفيفا وإنّما لصفاء عينيه وحورهما وهو أمر في الجريد من الغرابة بمكان، والتسمية من باب الاضداد»(27).

ويتجلى بعد خريف عن الطبيعيين وانتهاجه لسنن الواقعيين في جعل الراوي يتدخل في الرواية مستعملا ضمائر المخاطب أو المتكلم لمخاطبة الشخصيات أو القارىء او لابداء بعض الملاحظات. فقد صرح الراوي بعجزه عن تفسير بعض الأقوال(28) وخاطب المكي في احدى المواقف المؤثرة حانيا عليه(29). والراوي عليم بما ينتظر الشخصيات من أحداث ومجاهر بذلك، ومن أبرز الشواهد على ما نقول تصريحه بأن لا مجال لإعراض العطراء عن زيارة المدينة لأن الله قد استمع الى رغبتها، وتتطور الاحداث بعد ذلك الموقف، مبرزة صحة ما زعمه الراوي.

وعلاوة على كل هذا نجد أن البشير خريف يحتفل بالحوار والوصف احتفال الروائيين الواقعيين ويوظفه لتحقيق الغايات التي راموا تحقيقها: فقد ذكر خريف ان القصاص الذي يجعل شخصياته تتكلم بغير لغتها يقدم «صورة مزيفة عن المجتمع» إذ القصة «حكاية الواقع»، والقصاص «شاهد عصره». ولا يكون القصاص صادقا ـ حسب رأي خريف ـ الا بحرصه على توظيف لغة المجتمع الذي يصوره لان التعابير والتراكيب تختلف في الامة الواحدة من مجتمع الى آخر: وهذا الاختلاف يصور لنا مفاهيم ذلك المجتمع الخاصة(30). وقد قرن خريف لغة الحوار في الدقلة في عراجينها بجملة من العناصر المساعدة على تحقيق الصدق الفني فقال: «الجريد مجموعة تعيش كبقية المجموعات البشرية لها طابعها وعواطفها وأحاسيسها ووعيها ولهجتها ولابد لها من أن تعرف على حقيقتها وواقعها»(31).

لقد صرح خريف بهذه الآراء لتبرير استعمال الدارجة في الحوار مؤكدا بذلك ان الدارجة ما هي الا وسيلة من وسائل تحقيق الصدق الفني في روايته. وبهذا السعي نحا خريف منحى رواد الرواية الواقعية الذين حرصوا على عرض افكار الشخصيات وأحاسيسها وكلامها على نحو يجعل منها نماذج صادقة التعبير عن الفئات التي تمثلها في الرواية، ذلك أنّ الواقعية «هي في الحقيقة نزوع الى تصوير المشكلات الرئيسية

للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعي والانساني، بشكل نموذجي وفني موح»(32).

وقد كان خريف حريصا أشد الحرص على تحقيق هذا الصدق الفني في روايته الى درجة انه نقل كلام الاطفال محورا بحسب طريقة نطق الاطفال المماثلين لهم في السن ثم خلصهم من ذلك عندما تجاوزوا مرحلة الطفولة. كما أنه نقل كلام الطبيب الايطالي بعربية دارجة محوّرة وفق نطق بعض الايطاليين في تونس.

وبالوصف ايضا شابه اتجاه خريف اتجاه الروائيين الواقعيين وعلى رأسهم «بلزاك BALZAC» ذلك أنّ «التفصيل المادي الذي يصنع منه متعة هو أبدا رمز لحقيقة اجتماعية ونفسية وأخلاقية»(33). لقد ركز خريف وصفه في مواطن عديدة على تصوير البيئة التي تجري فيها الاحداث، مستعينا بذلك على التمهيد للاقوال والمواقف، موحيا بحقائق اجتماعية واخلاقية ونفسانية مبررة لسلوك الشخصيات. وكثيرا ما استعمل خريف السرد المبطن بالوصف كطريقة للتعريف بالشخصيات تغنيه عن وصف مظاهرها الخارجية وصفا مفصلا كما تغني عن الكشف الصريح عن باطنها. فقد استغنى خريف بوصف المخزن الذي يملكه حفة - مثلا - عن وصف حفة نفسه، وما ذاك الا للايحاء بأن ذلك المخزن ببابه وبمحتوياته صورة لصاحبه.

لقد بدا الباب حريصا على مدخرات المخزن حرص حفة أو أكثر: فهو من خشب البرقوق الصلب، تشكل بصورة جعلته لا ينفتح الا لصاحبه. وصور لنا خريف طريقة فتح حفة للباب *فإذا بتصرفاته توحي بطريقة تعامله مع الناس: فقد جاء حفة الى المخزن* «ورفع الباب من ناحية وأنزله من أخرى ثم خلخله قليلا قليلا وغافله ودفعه بعنف فانفتح»(34). ويدخلنا خريف الى المخزن فإذا به صورة عاكسة لجوانب اخرى من شخصية حفة(35).

وقد قام الوصف في القسم المتصل بعملة المتلوي على المقابلة بين أوضاع عمال المناجم وأوضاع المهندسين الأجانب، وقيمة ذلك الوصف لا تنحصر في إبراز الفرق بين الحظوظ وإنما تتجاوزه لتجسيم وجه من وجوه مأساة العملة وتبرير نقمتهم على الشركة واتحادهم للمطالبة بحقوقهم في نهاية الرواية.

لا جدال في أنّ بعض هذه السمات قد توجد في آثار قصصية لا صلة لها بالاتجاه الواقعي، ولكن تآلفها في الرواية الواحدة وتسخيرها لتحقيق الاغراض التي ذكرناها يجعل منها جسرا متينا رابطا بين الرواية المدروسة وروائع الادب الواقعي.

لقد وقفنا على لغة الحوار في الدقلة في عراجينها وبينا ان تبرير الكاتب لاستعمال تلك اللغة يدل على حرصه على تقديم صورة صادقة موحية بحقيقة الشخصيات الروائية التي تبدو معبرة عن ذواتها بصورة مباشرة بواسطة لغتها الخاصة. ولكن خريف لم يتوصل في جميع الحالات الى الوفاء لذلك الاختيار رغم جهده الكبير، ذلك أنّه جعل الطبيب الايطالي يستعمل الفصحى احيانا، ونقل لنا حوار المهندسين الفرنسيين بلغة فصحى وأورد الحديث الباطني بالفصحى أيضا حتى عندما تعلّق الامر بشخصيات أمية لا تستعمل في الرواية سوى العامية.

هكذا إذن خالف خريف الواقعيين باقصاء بعض الشخصيات إقصاء منعها من التطور تطورا طبيعيا وتبعهم في اقتحام عالم الرواية معلقا، مفسرا، ساخرا، ناقما. كما وجدناه يتبع الواقعيين - غالبا - في توظيف الوصف والحوار لتحقيق الصدق الفني في

روايته والكشف عن الظواهر والبواطن. وقد تبنى خريف جانبا من وجهة نظر الطبيعيين ونهج نهجهم في التحليل ولكنه ـ رغم كل ذلك ـ تقمص احدى شخصيات الرواية ليبث على لسانها بعض أحكامه فخالف الواقعيين والطبيعيين في الآن نفسه.

إنّ جميع هذه الخصائص البارزة في رواية الدقلة في عراجينها تثبت لنا أن البشير خريف لم يتقيد ـ مثل صغار القصاصين بفنيات اعلام الروائيين وبوجهات نظرهم ولم ينسج على منوالهم. ولكل هذا كانت رواية الدقلة في عراجينها ذات صلات متينة بالمذهب الواقعي والمذهب الطبيعي ومنطوية على سمات خاصة مخالفة للسنن التي انتهجها أصحاب الاتجاهين، ولكن، رغم ان الرواية لا تخضع لاتجاه واحد مستقل فإنه يجوز لنا اعتبارها رواية واقعية استنادا الى اتضاح أهم سمات هذا المذهب فيها.

والحق أنه لا غرابة في أن تستعصي رواية الدقلة في عراجينها الخضوع لحدود مذهب واحد، اذ تلك هي سمات الكثير من الروائع القصصية التي تنازع النقاد في شأنها نظرا الى غزارة خصائصها وثرائها. ثم ان البشير خريف لم ينشأ في العصر الذي طغت فيه الواقعية ولم يعش في مجتمع ولد هذا الاتجاه الادبي أو غيره من الاتجاهات فكانت صلات روايته بالواقعية ضعيفة في بعض المواطن.

هكذا إذن يمكن لنا ـ رغم بعض الاحتراز ـ ان نعتمد الخصائص التي ذكرناها للاقرار بأن ملامح الواقعية واضحة جلية في رواية الدقلة في عراجينها، إذ توصل فيها خريف الى الكشف عن وجهة نظر مماثلة لوجهة نظر الواقعيين وحقق درجة رفيعة من الصدق الفني بتقديم صورة مخلصة للحقيقة، صادقة مع الواقع، كاشفة عن العوامل الحقيقية التي تفسر سلوك الناس وعاداتهم. وقد دعم خريف كل ذلك بجعل الشخصيات تتكلم وتفكر وتحس وتتصرف وفق الواقع الاجتماعي والتاريخي التي تعيش فيه، وكذلك وفق طبيعتها الفكرية والنفسية. ولئن تبدلت تصرفات الشخصيات من طور الى طور ومن موقف الى آخر فذلك يعود الى جملة من العوامل المؤثرة فيها.

واضح ـ إذن ـ أن تحديد اتجاهات الرواية التونسية ليست عملية شكلية هينة ننطلق منها لاطلاق حكم عام على رواياتنا، وانما هي بالاساس تتويج لدارسة نقدية تسبر وجهة نظر الروائيين وتحلل فنياتهم القصصية تحليلا يقف على صلاتها بالتيارات الفكرية وبخصائص الكتابة القصصية عند الغربيين، إذ في ربوع الغرب نشأت الاتجاهات الادبية وبها أينعت أعمال المنظرين للفن القصصي. والحق ان الروايات كثيرا ما تكون متنوعة المشارب، ومع ذلك فإنه يتسنى للدارس أن ينسبها الى مذهب من المذاهب الادبية باعتماد السمات الطاغية عليها.

فوزي الزمرلي (جامعة تونس I)

1) انظر: Pierre cogn Le Naturalisme Que sais je N 604 5 e ed 1976, P U F PP 3 - 11

2) صالح القرمادي: القصة التونسية منذ الاستقلال من خلال المجلات التونسية.
حوليات الجامعة التونسية 1965. ص ص: 15. 132.

3) المرجع السابق ص 82

4) المرجع نفسه.

5) منجي الشملي: الادب التونسي المعاصر ـ محاضرات نشرت بمجلة مرآة ـ سوسة ـ السنة السابعة العدد 26 ـ سنة 1972 ص 4.

6) محمد صالح الجابري: دراسات في الآب التونسي.
الدار العربية للكتاب 1978 ص 46.
7) المرجع السابق ص 44
8) المرجع السابق ص 46
9) محمد رشاد الحمزاوي: أدب خريف في الذهنية الادبية السائدة ـ مجلة الفكر ـ تونس ـماي 1982. 9.
10) المرجع السابق ص 10.
11) المرجع السابق ص 16.
12) انظر مثلا: محمد مندور: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر (د. ت) ص 83.
13) المرجع السابق ص 83.
14) المرجع نفسه ص 85.
15) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
16) البشير خريف: الدقلة في عراجينها.
الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية 1978 ص 357.
17) المصدر السابق: ص: 353.
18) «كان يعلم عنه التقى والورع فأحب تلك المثل، فإذا هي كذب ونفاق، فإذا هذ طلاء، بهرج يستر وسخا وقذارة، تزعزت عقيدته في جميع التعاليم والقيم التي نشأ على احترامها واحتقر جميع البشر» ـ الدقلة في عراجينها ص 353
19) المصدر السابق ص 365.
20) انظر: Gy de Maupessant . preface de Pierre et Jean ed< Albin Michel 1887
21) البشير خريف: الدقلة في عراجينها ص 375.
22) محمد مندور: الأدب وفنونه ص 98.
22 (مكرّر) الدقلة في عراجينها، ص 326.
23) محمد مندور: الأدب وفنونه ص 89.
24) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الاوروبية. ترجمة امير اسكندر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 33.
25) اسماعيل رسلان: الرمزية في الأدب والفن
مكتبة القاهرة الحديثة (د. ت) ص 19.
26) انظر
27) الدقلة في عراجينها، ص 76.
28) «وكان يطلق على عمه هذا اللقب: عكو، بفتح الكاف وسكون الواو: ما معناه؟ ومن اين اشتقاقه؟ لا أدري».
الدقلة في عراجينها ص 77.
29) «لكن يا عزيزي المكي، المصائب لا تنتهي، انها مع العمر كأمواج البحر لا تهدأ لها حركة ان فنت وناحدة فالأخرى آتية... » المصدر السابق ص 216.
30) انظر: البشير خريف: لقاء ادبي مع القصاص البشير خريف، مجلة الفكر، العدد 10 سنة 1968 ص 55 ـ 59.
31) البشير خريف: لقاء مع البشير خريف.
مجلة قصص، العدد 23 ص 79 ـ 89.
32) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الاروبية، ترجمة: أمير اسكندر، مطابع الهيئة العامة للكتاب، 1972 ص 21.
33) ر. م. ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة.
ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط 1 سنة 1967 ص: 51.
34) الدقلة في عراجينها، ص 12.
35) انظر: المصدر السابق، ص 12 ـ 13.

محور العـــدد

لغة السرد
الواقعية الجديدة في تونس*
«البعد الخامس» و«لعبة مكعبات الزجاج»
و«زمن الفئران الميكانيكية»**

بوراوي عجينة

ان أول مايسترعي انتباه، دارس كتابات عروسية النالوتي وأحمد ممو القصصية صعوبة تصنيفها، وارجاعها الى شكل قصصي متعارف لدى رواد القصة القصيرة.
ولد وقف النقاد في تونس وغيرها من البلدان العربية مواقف متقابلة ازاء كتابات القصاصين الشبان، فمنهم الرافض ومنهم المؤيد.

فهل أن الكاتبين، المتخرجين من الجامعة في أواسط السبعينات، قد استعملا خلال مسيرتهما القصصية أشكالا متعارفة، وأدخلا عليها بعض التغييرات، أوانهما جددا تجديدا كاملا؟ وهل تنطبق عليهما قاعدة أصحاب البنيوية التوليدية STRUC-TURALISME GENETIQUE الذين يرون أن المضامين الجديدة أو الثورية لابد أن يصاحبها في نفس الوقت استعمال أشكال جديدة(1)؟ وبماذا تتميز الاشكال القصصية التي وقع التعبير بواسطتها عن «رسالة»، تتميز كما رأينا برفض نظام المجتمع الرأسمالي، واقتراح نظام اقتصادي سياسي جديد؟ قبل أن نشرع في تفكيك أشكال الكتب الثلاثة التي ظهرت في السبعينات والثمانينات والتعرف عليها، نلاحظ أن العناوين بغرابة ألفاظها وطريقة اضافتها الى بعضها البعض تمهد لأن تدخلنا في عالم قصصي معاصر غير متعارف من قبل فيه «البعد الخامس» بالمقارنة مع الأبعاد الاربعة، و«لعبة مكعبات الزجاج» بالمقارنة مع مكعبات الاسمنت مثلا، و«زمن الفئران الميكانيكية» بالمقارنة مع زمن الفئران العادية.

فنحن إذن بعيدون عن الكلمات المفهومة من أول وهلة وتوجد معانيها في قواميس اللغة، بل أمامنا كلمات فيها انزياح لغوي وغرابة، تستمد معانيها الخاصة من الآثار نفسها، ولعل أول ماتوحيه تلك العناوين أنّ الاشخاص القصصيين يتحركون في مجتمع فيه المعدن والزجاج، تحيط بهم أشكال هندسية مثل المكعبات، ولهم اتجاهات فكرية جديدة، ويعيشون في زمن من نوع خاص.

لقد كان المنطلق لدى الكاتبين الشابين شكل القصة القصيرة الواقعية كما برزت واكتملت في الأدب العالمي بمقوماتها المتعارفة من سرد وأشخاص ووصف وحوار بالاضافة الى التركيز ووحدة الانطباع.

الا أن من بين الاضافات التي استعملها المؤلفان، استخدامهما بعض الأساليب المستمدة من الفنون والعلوم المعاصرة، مثل تقنيات المسرح الطلائعي،والرسم التجريدي، والسينما الحديثة، وبعض مقومات الهندسة والعلوم الطبيعية...

وكذلك استغلال بعض أشكال قصصية قديمة مستمدة من التراث العربي والاسلامي، مثل ألف ليلة وليلة، والمزج بين الشعر والنثر، واعتماد الطريقة الشفوية في الخطاب.

كما نجد أيضا استخدام اللامعقول.

وحين نتتبع بالدرس عن قرب القصص الموجودة في مجموعة عروسية النالوتي ومجموعتي أحمد ممو، فاننا نجد تقنيات قصصية عديدة سنحاول التعرف عليها فيما يلي:

ـ الأشخاص:

ينتمي الأشخاص القصصيون، رغم اختلاف أعمارهم وظروفهم المادية والاجتماعية ودرجات وعيهم ونفسياتهم، الى مجموعتين متقابلتين، تضم الأولى الفئة الشعبية الكادحة ونجد فيها مثلا البنّاء والعامل الصناعي والطالب والنازح والعاطل عن العمل، ومن والاهم ودافع عنهم مثل المدرّس الجامعي والمثقّف الاصيل والفنان الملتزم، وتضم الفئة الثانية الاثرياء ومن بين أفرادها صاحب المصنع الفني ومدير أحد النزل والموظف المسؤول والتاجر ومن ساندهم ودافع عن مصالحهم سواء بالقانون أو بالسلاح، مثل رجال الشرطة والقضاة.

وقد قدّمت هوية هؤلاء الأشخاص بطرق متنوعة، فمرّة اكتفى الراوي بذكر صفة الشخص أو مهنته أو وظيفته كالبنّاء والاستاذ والبحّار والعرف، وعبّر الاسم مرّة اخرى عن مدلول لغوي مثل «عدلية» و«هدروش» و«مغيبين»؛ استمد تارة من التراث الشرقي مثل بلقيس وشهرزاد والمهدي المنتظر، وطورا من الحضارة الغربية مثل «يوحنّا» و«زورو» و«سوزان».

كما ورد في بعض الأحيان حرفا مثل حرف «سين»، أو رقما للتعبير عن المركز الاجتماعي «كان في باب افريكا رقم منتصب تتابعت وراءه الاصفار وكنت رقما جئت على يساره الاصفار»(2).

وقد استخدمت بعض الحيوانات كرمز للاشخاص، مثل الدجاج والجراد للدلالة على الاغنياء، كما استخدمت أسماء أشخاص كرمز سياسي مثل بائع الحليب والسلطان شهريار.

قبل أن يدخل القارىء اذن الى خضم الاحداث تعترضه رموز تتعلق بالاشخاص، يحاول أن يفهم مراميها انطلاقا من أوجه الشبه مع أسماء وصفات متعارفة لديه، ثم عليه أن يفك الرموز تدريجيا أثناء قراءة الاقصوصة وتحرك أولئك الاشخاص.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الشخص القصصيّ لم يمثل ذاته، ولم يظهر كبطل فرد، بل ظهر مع جملة من الاشخاص الآخرين كشخص جماعي، فمثّل الصنف الاجتماعي الذي كان انتمى اليه كالنازحين والاعراف ورجال الامن والمثقفين ولم يستقطب كل الاحداث بل كان عنصرا مشاركا فقط او احد طرفي النزاع.

وما ربط بين الاشخاص جميعا علاقتان اساسيتان، الاولى اتحادية وفيها التعايش

والتعاون وتشابه الأوضاع داخل نفس المجموعة، والثانية فيها صراع متواصل بين أفراد المجموعتين على المستوى المادي والقيمي والحضاري.

ـ الضمائر:

وكثيرا ما عبّرت الضمائر عن علاقة الاتحاد:

فقد وجدنا مثلا «أنا» في اتفاق مع «نحن»(3). ووجدنا علاقة التنافر بين ضميرين مثلا «أنا» في صراع مع «أنتم»(4).

الاّ أن العلاقات الاتحادية واستعمال ضمير «نحن» فيما تعلّق بالفئات الشعبية والمثقفين لم يتواصل في كامل القصّة بل كثيرا ما انتهت العلاقات الى انفصال واستعمال ضمير المتكلّم (أو المخاطب المفرد) مستقلاً، وهذا لا يختلف مع ما استنتجنا، من تمرّد فردي للاشخاص الواعين وابتعاد عن الثورة الجماعية المنظّمة.

ـ الوصف:

وبقدر ما كان الكتاب الواقعيون الرواد يحرصون على تقديم المكان ويصفون الاشخاص والأثاث في مقاطع تكاد تكون مستقلة وموجودة في مقدمة الاثر أو بداخله، قلل الكاتبان الشابان من استخدام تلك الادوات القصصية، وحين اعتمداها اختارا بعض الجزئيات المميّزة وركزا عليها الانتباه، ودققا وصفها داخل الاثر، مثلما نجد ذلك في بعض المشاهد الكبيرة في السينما الواقعية الحديثة. فحمّلاها وظيفة أساسية ولم يجعلا منها عناصر ممهدة أو هامشية.

فقد وجدنا في بعض القصص أوصافا تهم الكوخ الحقير والفيلا الفخمة وعضلات البنّاء القوية ولباس العامل الكادح، وسيارة الغني وعصا الشرطي وقناع زورو ومقص العدالة.

فحلّت الجزئية محل صاحبها، وأصبحت بتضخيمها امتدادا له، وتحركت وساهمت في تغيير الاحداث مثل عصا الشرطي التي لاحقت الطلبة أينما ذهبوا(5).

ـ الحدث:

إنّ عملية إعادة بناء شكل القصة الواقعية أمر هين نسبيا، حيث يكون الحدث واضحا والمقاطع متتالية زمنيا يتخللها بعض التضمين، والخاتمة مجيبة عن التساؤلات، وكل الاجزاء مترابطة ببعضها البعض بطريقة منطقية واضحة، مّا تفكيك شكل القصة الحديثة فيحتاج الى ان يبذل القارىء أو الناقد مجهودات ذهنية حتى يتعرف على كيفية ترابط المقاطع، ويتفطن الى الانتقال من تقنية الى اخرى، ويدرك وظائفها ومراميها.

إن قراءة القصة الحديثة ومطالعتها عملية صعبة تتطلب التعاون بين القارىء والنص الذي بين يديه.

فالحدث ليس حادثة يومية عابرة كما تنشر عادة في الجرائد اليومية، الغاية من سردها اعلام القارىء بطرفة او تسليته او اخباره بمشكلة بسيطة وقعت في المجتمع، بل وظيفتها تتجاوز ذلك بكثير، انها قصة عاشها اشخاص قصصيون، تجاوزت الأفراد وصورت ما وقع لفئة او طبقة اجتماعية بأكملها كالنازحين والعمال والأعراف... او تعرضت الى حالة اقتصادية وسياسية او علاقة المواطنين بالسلطة.

وكثيرا ما كانت الاحداث واقعية في الظاهر، الاّ أنّها في حقيقة الأمر رمزية، ذات معان عميقة، ومرام بعيدة.
وليس الحدث في نهاية الامر ترجمة ذاتية، بل شهادة الكاتب ازاء مسألة حضارية، ومناسبة لابراز موقف ملتزم من قضية معينة.

ـ الزمن:
لقد حظي عنصر الزمن باهتمام كبير من قبل الكاتبين وخاصة أحمد ممّو، وكان غالبا نهاية السبعينات، مثل الاشارة الى أحداث 26 جانفي من سنة 1978(6).
وقد الح أحمد ممّو على اعتبار التحول الزمني السريع الذي أثّر على حياة الناس وتفطّن أشخاصه القصصيون الى قيمة الزمن في عملية التغيير والتحول. وأغلب الظن أن المقصود بزمن الفئران الميكانيكية هو عصرنا الحالي الذي يعيش فيه الناس ويتحكم في أوضاعهم ومصيرهم وحتى أدنى تحركاتهم وأسرارهم علاقات مادية وأشخاص لهم نفوذ قوي، قال الشاب المتزوج الذي لم ينعم بشهر العسل مع زوجته في نزل بسبب ظهور الفئران الميكانيكية في كل مكان من المدينة: «تفطنت أن لعبة الفئران يمكن أن تستهلك الزمن من حياة الانسان»(7).
كما تلاعبت عروسية النالوتي بأحقاب التاريخ المتعارفة، وجعلت أحد أشخاصها مثل ابن بطوطة يتنقل بسهولة في ازمنة مختلفة من القرن السابع هجري الى عهد الجاهلية وجعلته ينام ثلاث مائة سنة، كل ذلك للدلالة على الزمن الحالي اي الثلث الثالث من القرن العشرين.
واذا انتقلنا الآن الى تحديد طرق السرد التي اعتمدها الراوي نلاحظ انه اعتمد على ثلاث طرق:
الطريقة الاولى وهي الاكثر شيوعا وتمثلت في سرد مقاطع متتابعة في خط زمني مسترسل مع تضمين بعض المقاطع المتعلقة بالماضي القريب كما وجدنا ذلك في اقصوصة «البنّاء» لدى عروسية النالوتي(8)، «نظر الى بناية أفريكا العالية وتذكر بطالته وطلبات عائلته العاجلة، واسترجع ايضا أحداثا تعلّقت بمساهمته في تشييد العامرة ثم عاد بنا الى حاضره فتحدث عن اغنائه في الطريق»(9).
ونجد نفس الطريقة في أقصوصة «حفّار القبور» للكاتب أحمد ممّو(10)، وقد بقي العامل مدة طويلة ينظر الى تابوت الفتاة الميّتة، وحاول فتحه، ثم مرت بخاطره قصة استعدادها للزواج وشرائها لوازم الجهاز منذ أيام قليلة وقصّة شقائه وجوعه وكبته الجنسي. ثم عاد الراوي الى المنطلق الذي بدأ منه وسرد كيفية فتحه الصندوق ووصف ما وجد بداخله.
أمّا الطريقة الثانية، وهي قليلة الاستعمال، فقد اعتمدت «التوازي»، وسرد فيها الراوي في نفس الوقت قصّتين مختلفتين. وقد تغلب احمد ممّو على مشكلة زمن السرد الموازي حين قسم الصفحة الى قسمين اثنين، خصص الجهة اليمنى للحدث الاول والجهة اليسرى للحدث الثاني لما بينهما من تشابه شكلي ومعنوي، وبالتالي مكن من قراءتهما في نفس الوقت أو الانتقال من جهة الى أخرى، ثم ربط بين النصين بجمل سردية متتابعة.
وفيما يلي بعض الفقرات كما في اقصوصة «الحلقات المتفصلة» من مجموعة «زمن الفئران الميكانيكية»:

جاء في المقطع الأوّل:

«تكون البذرة مجرد مواد احتياطية... تجد نفسها وسط وسط ما... تمتلىء بالماء، بالاملاح بالحياة... تفيض حياة».

وجاء في المقطع الثاني:

«تكون الفكرة مجرّد بذرة... يتشكل الفضاء... تتغير وضعية الأرض... يتجسم الفضاء يصبح بعدا... يكون ذلك وسط افكار الفنان... يتجسم الفضاء... تمتلىء الاشياء... تفيض معنى».

ثم جمع الراوي بين المقطعين المتوازيين بقوله: «يقع ذلك في أرض ما. تكون الارض مقبرة... يتجول الفنان في المقبرة. تتكون الفكرة في ذهن الفنان»(11).

أمّا الطريقة الثالثة، ووجدناها في بعض قصص النالوتي فهي «التداول» وتمثلت في أنّ الراوي سرد قصتين دارتا في نفس الوقت بطريقة التناوب، ما دامت الكتابة القصصية لا تتحمل وضع قصتين على نفس المساحة المكانية احداهما فوق الاخرى. وقد شرع الراوي في سرد جزء من الاولى ثم انتقل الى جزء من الثانية ثم عاد إلى الأولى، وهكذا دواليك حتى النهاية.

وقد وجدنا تلك الطريقة في أقصوصة «حينما يجمعنا النقيض»(12)، وقد صورت فيها مثقفة ملتزمة بواسطة الحوار الباطني علاقتها المتوترة مع رأسمالي ثري أراد التسلي بها، ثم انتقل الراوي بعد ذلك الى شابين نازحين وصف من خلال حوار دار بينهما مآسيهما المتعدّدة، وقرر احدهما في النهاية العودة الى الريف والثاني الى الهجرة، وهكذا انتقل الراوي من مشهد الى آخر بدون ربط معنوي، وانتهت الاقصوصة بمغادرة الاشخاص الاربعة المكان الذي كانوا مجتمعين فيه وهو حديقة البلفيدير، وقد سار كل واحد منهم في اتجاه معين.

ونفس طريقة التداول نجدها في أقصوصة «الرجل الذي لا يكتب»(13) حيث انتقل الراوي من الحديث عن المهندس الى الحديث عن الكاتبة الملتزمة وهي تستعد لانجاز قصة.

ـ الرؤية:

لم يعتمد المؤلفان لتبليغ الحدث على تقنية الرؤية من الداخل الشائعة في القصص الواقعية الوصفية، ويعلم فيها الراوي كل ما يتعلق بالاشخاص ويتعمق في سبر اغوار نفسياتهم جميعا، بل اعتمدا بصفة مطردة وفي أغلب الحالات «الرؤية مع »، وأخبرنا فيها الراوي ما أمكن للشخصية القصصية أن علمته وفكرت فيه فحسب.

وكأن المؤلفين بهذا الاختيار الفني اعتبرا أنّ عهد الوضوح والزعامات والموضوعية قد ولّى وانتهى وأننا انتقلنا الى عهد غمضت فيه المفاهيم ولم يعد بامكان المواطن أن ينظر الى ما يحيط به فيفهمه بسهولة، وأننا أصبحنا نعيش عهد تعدّد وجهات النظر.

ولهذا فان صدق الكاتب وموضوعيته حسب هذا التحليل تمثّلا في سرد حدث من وجهة نظر واحدة لا في ادعاء معرفة كلّ وجهات النظر.

ولغزارة المادة القصصية من نوع «الرؤية مع» نكتفي باستعراض بعض الامثلة، ففي احدى أقصوصات النالوتي تقمّص الراوي شخص البنّاء وسرد على لسانه بواسطة تقنية الحوار الباطني والعودة الى الوراء فقره وبطالته وخصاصته ودقّق وصف

أحاسيسه، وذكرنا بالبناية العالية التي كان شيدها بكل ذرة من جسمه، وصور علاقته مع الاغنياء والفتيات والسيارات والناس عامة(14).

أما الراوي الثاني فقد سرد انطلاقا مما علمه وفكر فيه عامل صناعي شاب وبواسطة السرد والحوار مع رفيقه، مختلف أطوار مأساته في الريف، وعيشه في الحي القصديري، وعمله في المصنع، وتسكّعه في الشارع، وعرّفنا بأحلامه العديدة، وحتى بما عكسه ذهنه من صور مخالفة لواقع الآخرين(15).

ولعل أحد وجوه الطرافة لدى عروسية النالوتي هو أنّ الراوي في أقصوصة «لا تعطني سمكا علّمني كيف أصطاد» تقمّص دور شخص قصصي سلبي كان ينتمي الى صنف الموظفين المسؤولين الخاضعين لرغبات الاعراف الخواص، وسرد على القارىء، بواسطة الحوار الباطني خاصة، إحساس ذلك الموظف بالتمزّق بين قيمه الاصيلة التي كان يؤمن بها حين كان طالبا والقيم الزائفة التي قد طبقها في حياته المهنية والزوجية، وقد أبرز الراوي العيوب بصفة داخلية مقنعة دون أن يظهر جليا للقارىء.

وهذا ما يفند الزعم القائل ان الراوي هو المؤلف نفسه الذي يعيش مع الناس في الحياة اليومية. فعروسية النالوتي مثلا كاتبة واشخاصها القصصيون رجال أو نساء، وقد خالفت الكاتبات الواقعيات اللاّتي اقتصرن على سرد قصص حدثت لبطلات من نفس جنسهن.

ونجد نفس طريقة «الرؤية مع» في أقصوصة أحمد ممّو التي استعمل فيها بكثرة ضمير أنا، وقد تقمّص الراوي مثلا شخص بناء، رمز المثقف، وصور لنا اعتزازه بالبناء الضخم الذي شيّد، ثم محاكمته من طرف العدالة(16).

ولعلّ وجه الشبه المتميز للانتباه بين المؤلفين تمثّل في أن كليهما اعتبر أن كلّ شيء نسبيّ في هذا المجتمع الحديث، وأنه لا توجد حقيقة واحدة بل وجهات نظر متعدّدة الاتجاهات. وهذا ما جعل أحد الاشخاص المثقفين لدى عروسية النالوتي يبحث عن وثيقة أخفاها التاريخ وعرّض نفسه للاخطار العديدة وحين كشف عنها وجد أنها تخبر عن أحداث غريبة مخالفة تماما لما روّجته القنوات الرسمية للاعلام عبر القرون(17).

ونجد نفس التقنية القصصية ونفس الفكرة تقريبا في أقصوصة أحمد ممّو «الطفل وصندوق العجائب» من مجموعة «لعبة مكعّبات الزجاج» فقد سرد الراوي كيف ان حفار القبور اكتشف أن ما شاع من ابنة شيخ المدينة الجميلة قد ماتت بصفة طبيعية ليلة زفافها مخالف تماما للحقيقة التي تمثّلت في خنقها ووجود جنين في بطنها(18).

واننا نجد أحيانا راوي الاحداث قد استعمل ضمير «أنت»، كما في أقصوصة «حتى القبور ترفض الاصغاء» وكأنّ الشخص القصصي الواحد انقسم الى نصفين لا لشيء الاّ لأنّه أراد أن يحاسب نفسه ويقيّم تصرفاته ومواقفه(19).

وخلت بعض المقاطع القصصية أو أقصوصة بأكملها من حضور الراوي المباشر ومن جمل السرد، واقتصرت على حوار مسترسل دار بين طرفين أو أكثر(20)، الاّ أن تلك الطريقة التي اختفى فيها الراوي ظاهريا رغبة منه في الموضوعية والحياد وعدم الانحياز لأي طرف بيّنت رغم ذلك أنه ظل موجودا لان الشخص المتكلم في الحوار انتقل بدوره ساردا للأحداث من وجهة نظر معيّنة، واقتربت الاقصوصة من الأدب الشفاهي أو المسرح الحديث.

إذن مهما تنّوعت الضمائر من أنا الى أنت الى هو الى الحوار، فقد تغلّبت طريقة

«الرؤية مع» في السرد على بقية الرؤى الأخرى، وحلّت محلّ «الرؤية من الداخل» التقليدية، وكأن أحمد ممّو وعروسية النالوتي باستعمالهما هذه التقنية الحديثة نسبيا والتي انتشرت منذ رواية «أوليس لجيمس جويس JOYCE ULYSSE (21)، وفي كتابات السرياليين منذ الثلاثينات ـ اعتبراها أمثل طريقة لسبر الواقع الغامض المضطرب، وتحليل نفسية واحدة بكلّ دقّة، والتعرّف على خفاياها ومطامحها بكلّ تفصيل.

طريقة السرد:

ان الفرق بين كتابات القصاصين المنتمين الى مدرسة الواقعية الوصفية وأقاصيص أحمد ممّو وعروسية النالوتي لا يكمن في الحدث ولا في نوع الرؤية فحسب بل في طريقة السرد أيضا واتصفت لدى الأولين بالرتابة والهدوء مهما تغيّرت المواقف بينما كانت في أقاصيص المؤلفين الشابين ذات أسلوب مميّز، وعبّرت عن التطوّر الذي شهده العصر الحديث. وتلاءمت كل التلاؤم مع مواقف الاشخاص القصصيين وانفعالاتهم، فقد استمدّت على المستوى الدلالي مثلا ألفاظها من الموروث العربي، وكذلك من قواميس العلم والفنون مثل الهندسة كالمكعبات والحلقات والفضاء(22)، ومن العلوم الطبيعية كالاملاح والأنبوب والمجهر(23)، والرسم كالضوء والظلّ واللّوحة التجريدية(24)، والنحت كالازمير والمطرقة، والمسرح والتلفزة والتصوير الفوتوغرافي والسينما... وبهذه الالفاظ وغيرها أمكن التعبير عن الواقع المعاصر.

وكانت الجمل هادئة في هواطن الهدوء، متوتّرة في مواطن الإنفعال والغضب، تغيّرت باستمرار، ولم تتتابع على وتيرة واحدة.

قال الراوي متحدّثا بلهجة هادئة عن المكي «العامل الصناعي الشاب:» لقد عاش طويلا في بطن الارض تحت منطقة الصفر المخرومة يمزّق أحشاءها وتمزّق انسانيته.. أعواما من الحصر والانحباس(25).

وقال الرّاوي الآخر متحدّثا عن العامل الصناعي «يوسف» بنفس اللّهجة تقريبا: «عندما يكون يوسف خارج المعمل فهو في المقهى أو في احدى قاعات عرض الأفلام أو يشخر في فراشه»(26).

فالجمل كما نرى عادية ومتكوّنة من جمل أصلية وأخرى متممّة تسرد أحداثا يومية بسيطة.

ثم وقع التعبير عن حالات التوتر بجمل فعلية قصيرة وأفعال كثيرة متتالية ربطت بينها حروف العطف أو نقط التتابع. قال الراوي متحدّثا عن البطل الجائع: «هرول كالمحرّك... خطا خطوات شديدة الحرارة ليصل الى فراش ابنته الرضيعة... اقترب منها... مسّها بأصابعه المتصلّبة... تلّمسها... جس خدّها اللّين كالجبن الطري... تفقّد أناملها النائمة الناعسة كالزبدة الساخنة الشهية تسيل اللّعاب المكبوت(27).

وأبدى الناقد المرحوم صالح القرمادي اعجابه بهذا الاسلوب الذي استخدمته الكاتبة عروسية النالوتي واعتبره مثل علماء النفس «من علامات التقّطع والاتساق المتزامنين وجوبا في العالم»، لكنّه لامها على الافراط في استعماله(28).

كما نجد بعض المقاطع التي صوّرت التوتر في أقصوصة «الحلقات المتفصلة» لأحمد ممّو، وتدلّ على الحياة والحركيّة رغم طابعها العلمي: «تجد البذرة التربة التي تخلق فيها وسطا مناسبا. تتمركز البذرة وسط التربة وسط مناخها، تؤلف البذرة ووسطها تكاملا.

يكون المجموع في حاجة الى النمو... تتهيكل الاشياء. تمتلئ البذرة بالماء بالاملاح بالحياة. تفيض حياة» (29).

ـ الحوار والحوار الباطني:

لقد اعتمد أشخاص أحمد ممّو في سردهم في كلّ المواقف وبصفة دائمة اللّغة العربية الفصيحة، ولم يتنكّروا لهذا الاختيار أيضا في الحوار والحوار الباطني، بينما نلاحظ أن الأشخاص في أقصوصات عروسية النالوتي استعمل بعضهم العربية الفصحى خاصة المثقّفون مثلا الاستاذ الجامعي والشاعرة والمثقّف، والعمّال أو الاشخاص الذين يرمزون للمثقّفين مثل البنّاء والبطال، لكن حين تعلّق الأمر بأفراد الفئات الشعبية الفقيرة كعامل المصنع أو النازح وبالمواضيع الاجتماعية تغيّرت لغة الحوار، فتكلّم بعض الاشخاص وتحدّثوا عن خبايا نفوسهم باللّغة العامية التونسية. قال أحد النازحين مصوّرا ظروف عمله اللّيلي المتعب: «السّهرية في معمل عرقي هدّتلي عظامي. كلّ الى نحب هو أنيّ نرقد، نرقد نهار، اثنين، ثلاثة»(30)، وقال محدّثا عن تسليته المفضّلة: «الماتش يفرهد. وأنا وخيّك نشري النشوة بالفلوس. حتى لو كانت على حساب فطوري وعشايا...»(31).

سارت الكاتبة عروسية النالوتي إذن في منهج شبيه الى حدّ ما بالمنهج الذي كان اتبعه الروائي المرحوم البشير خريف في كلّ ما نشره من كتابات حيث أن أشخاصه القصصيين تكلّموا بالعامية التونسية.

فكلا الكاتبين اعتبر أنه بامكان اللّهجة العامية أن تثري اللّغة العربية الفصيحة اثراء كبيرا بألفاظها الخاصة وتعابيرها الدقيقة التي لا توجد في لغة الضاد.

وان استعمال «العامية» في الحوار قضية شكلية أثارت مناقشات حادّة منذ الثلاثينات، ومازالت تعرض من حين لآخر على بساط الدّرس وتثير ردودا عنيفة جدّا في بعض الأحيان، وليس المجال مناسبا لمناقشتها، ولكن ما نلاحظه أن عامية عروسية النالوتي لم تكن مبتذلة وضعيفة المستوى بل كانت بالعكس محكمة النسج والبناء، وفيها بحث وتجديد، وتلاءمت كلّ التلاؤم مع حالات العمّال المستضعفين، وكانت شبيهة الى حدّ ما في تنوّعها وتوتّرها بلغة المسرح الطلائعي في تونس، كما استعملتها مثلا فرقة «فو» في احدى مسرحياتها بعنوان: تمثيل كلام»(32).

ومهما يكن من أمر فقد كانت العامية التي استعملتها عروسية النالوتي جيّدة ممّا أدخل حيوية وحركية على كتاباتها، وجعلها تشدّ انتباه القارئ شدّا قويا.

ـ المزج بين النثر والشعر:

وقد بلغ السرد أحيانا في أقاصيص الكاتبين حالات قصوى من التوتر، وزالت الفواصل بين النثر والشعر، وطالعتنا مقاطع منثورة من الشعر الحديث، كثرت فيها الموسيقى الداخلية والصوّر الشاعرية والانزياح اللّغوي، وعاد بنا المؤلفان الى أصل الأدب الشرقي والعربي، مثل أيام العرب و«ألف ليلة وليلة» و«مقامات بديع الزمان الهمداني» حيث وجد النثر مع الشعر وتكاملا في انسجام تام.

خاطب «المكي» العامل الصناعي نفسه متحدّثا عن علاقته بمشغّله قال: «ديما ساكت... ديما تسمع. ديما تبلع... كان يسبّك يا مكّي ويبزق في وجهك وعندما يرجع يلقاك بارك في بقعتك. كنت تخاف يا مكي ليفطن بجوعك ويهزلك باقي الفتفات الى بارك

عليه»(33)، وعن المال قال: «راهي فلوس/ بحر غارق داموس»(34)، كما أنشدت الشاعرة الملتزمة قصيدة، صوّرت فيها تمسكها بالمبادىء الثورية فقالت:

«يجوز أن تجرحني الاسلاك.
يجوز أن يقتل في حلقي الكلام.
يجوز أن تقهرني مدافع السجون
لكن حامل القضية العذراء/ في الجفون.
رغم الاصابع المقطوعة/ والالم المكنون.
معدنه الدرّي لا يخون(35).

كما وصف الرّاوي في أقصوصة أحمد ممّو «قميص يوسف يشهد العيد» نهاية العامل البرىء بلهجة مأساوية جدّا قال: «... لكن يوسف سقط... وانحسرت الموجة على صدر يوسف. هناك في مستوى قطعة القماش الصفراء التي على صدر يوسف انتشرت وردة صغيرة حمراء....»(36).

ـ عنف اللّغة:

ومن خصائص المؤلفين الشابين أيضا جرأتهما واستعمالهما لغة عنيفة، لها علاقة بالجنس والتعفّن، وتصويرهما مشاهد جنسية دقيقة، مثيرة للاستغراب والتساؤل. وكأن المؤلفين باستعمالهما ذلك الاسلوب أرادا اثارة انتباه القارىء الذي تعوّد على مطالعة قصص واقعية، لغتها رصينة هادئة، وأن يصوّرا له مجتمعا اعتبراه متعفّنا وبشعا، وأن يثيرا سخطه عليه، واشمئزازه منه... فقد وجدنا مثلا أسماء دلّت على التعفّن والأمراض مثل الجراثيم والوباء والديدان والفئران والخنافس والأشلاء، وأفعالا مثل تقيّأ وتبوّل، خاصة في كتابات عروسية النالوتي، وبعض مشاهد غريبة، نذكر منها مشهد ابتلاع احدهم فأرا حيا قفز في أحشائه ثم تقيّاه، ومشهد قلع الاعضاء التناسلية لرجل فقير بكلاب نارية، ومشهد تدمير «شهريار» جسد «شهرزاد» الفاتن بقطعة زجاج، ومشهد التهام بطّال إبنته الرضيعة بشراهة لا حدّ لها(37)، كما تذكّر حفّار القبور مشاهد جنسية عديدة في أقصوصة «الطفل وصندوق العجائب» من مجموعة «لعبة مكّعبات الزجاج»(38).

وتحدّث الراوي في أقصوصة «كانك عالفلوس عندي» من «البعد الخامس» عن محاولة عامل كادح اغتصاب الحياة فقال: ثمّ يرمي بنفسه عليها ليغتصبها في لحظة انهاك وتنفلت منه وتكون قد غابت في مجال السباق المنتظر(39). وأمل بحّار متعب أن يلتقي بامرأة جميلة جدّا طالما حرم منها وتمنّى الاتصال بها والتنّعم بما حواه جسدها من مظاهر الفتنة التي تشبه الطبيعة الجميلة. لكنّه حين اقترب منها وجدها ميّتة(40).

لقد كانت لغة المؤلفين اذن عنيفة، والمشاهد التي صوّراها امّا جنسية أو بشعة الى درجة تثير قرف القارىء وغثيانه، ويمكن اعتبار ذلك انعكاسا لبشاعة أقوى وأشمل، موجودة في الحياة اليومية بل لا تضاهيها فضاعة وقبحا لأن الاولى موجودة في حيز الكلام واللّغة، بينما الثانية موجودة في حيز الواقع الزاخر بالحرمان والتعذيب والعنف والقتل.

وهذا ما جعل المرحوم صالح القرمادي يعتبر كتابات عروسية النالوتي تنتمي الى «أدب الفدّة»(41).

وما نلاحظه في خصوص المشاهد الجنسية أنها لم تستخدم من أجل الاثارة، وانّما عبرّت عن رموز سياسية واجتماعية، فالوصال في حقيقة الامر عبّر عن رغبة المثقف في تحقيق أمنياته والذوبان في الوطن المحبوب، وفشله في الوصال عبّر عن عجزه عن الالتحام بقضيته بسبب الحواجز السياسية الزاجرة.

ونشير الى ظاهرة فنية أخرى ميّزت كتابات المؤلفين وهي ظاهرة اللامعقول.

ـ اللاّ معقول:

وتمثّل ذلك الاسلوب في الانتقال من العالم الواقعي المفهوم الى عالم غريب، ومن العلاقات العادية المتعارفة بين الاشخاص والاشياء الى علاقات من نوع خاص، فقد عاش الاشخاص القصصيون أحداثا «مدهشة» بالنسبة للقارىء العادي، وتصوّروا ما لا يقبله المنطق العادي من صور وتخيلات، وعبروا بطريقة الرمز عن الاحلام المتداعية والرغبات المكبوتة والأماني المحرّمة، وصوّروا الواقع الحضاري الذي عاشوا فيه أدقّ تصوير، فكان اللاّمعقول من ذلك المنطلق اقرب الى الواقع الحضاري من الواقع اليومي نفسه.

والأمثلة على استعمال اللاّ معقول عديدة في أقاصيص عروسية النالوتي بالخصوص. فقد نظر البناء الى عمارة أفريكا العالية ووصف جدرانها ونوافذها، وقد امتزجت بكل جزء من اجزاء جسده كالعين والرأس والضلوع والأضافر والوريد(42)، وابتلع العامل الصناعي أجرة عمله حين وعى وضعيته البائسة(43)، ثمّ نظر الى ابريق الشاي في مقهى عصري، وأغمض عينيه لحظة ففاض دم أحمد من عينيه على الأرض «وحاول أن يوقف النزيف، لكن لم ينجح... الدم يصعد الدرج، يملأ الفراغات، يسوّي النتوّات... ورفع رأسه فكفّ النزيف(44).

وعاد الشاب اثر ذلك الى واقعه اليومي.

ونجد ظاهرة أسلوب اللاّ معقول أيضا في بعض كتابات أحمد ممّو، فقد حدّثت مكعبّات الزجاج أحد الشبّان، كان يلهو بها، وخاطبته بعد أن زرع فيها المعنى، وعبرت مكانه عن رفضها السجن الذي كان حبس فيه الأب ابنه وزوجته، ولمّا تخطّى الشاب عتبة السجن رأى أمامه طرقات زجاجية، ووجد المدينة «قاتلة تحمل كلّ الهواء الملوّث في مكعبّاتها(45).

وما إن نزل الرضيع من بطن أمه حتى طالب بالخبز: « عندما قفزت من بطن أمّي لم أطلب لعبا بل طلبت خبزة ومنذ ذلك الحين والجوع يتفاقم في أعماقي»(46).

وانقلب البشر حيوانات، فمسخوا قططا وفئرانا، بعضها هزيلة جائعة وبعضها الآخر بدينة غنية، وتكلمت وتصارعت وتقاتلت(47). كما تحركت الجدران في أحد الأزقة، واتسعت شقوقها ثم ضاقت حسب الحالات النفسية التي عليها شاب كان يصطحب معه فتاة(48).

وإذا كان رجال القانون قد قطعوا الاعضاء التناسلية لمواطن فقير خرج عن صفّهم، وفقاوا عينيه وغرسوا الدبابيس في صلعته(49)، فقد استعملوا أيضا المقصّ وقطعوا لسان طالب معارض رفض مبادئهم. لكن لسانه نبت تدريجيا. وأصرّا اصرار ا على المقاومة اذ قال: «... وعندما تقّصون رأسي سينبت من جديد»(50).

وهكذا دلّت تلك المشاهد الغريبة دلالة واضحة من جهة على خصب مخيلتي الكاتبين، ومن جهة ثانية على تمكنهما من تصوير خبايا الواقع بكل جراة ودقة وتفصيل.

الاّ أن نجاح تقنية الرمز كان نسبيا بسبب الانتقال السريع والفجئي من المجال الواقعي الى المجال النظري، وكذلك لتداخل الصور واضطرابها، وتعقّد العلامات أحيانا، وصعوبة التعرف على المقاصد الحقيقية التي ربما عبرت عن مواقف سياسية، لكن القارىء لا يتمكن من فهمها بسهولة(51).

وقد يجيب المؤلفان أن ذلك الغموض مقصود، استخدم إما للابتعاد عن التقريرية والمباشرة في التعبير، أو لتضليل أجهزة الرقابة الثقافية، أو لانه بعبارة أبسط انعكاس ما وجد في حياتهما اليومية حيث كان الغموض يحيط بهما من كل الجوانب: في الشارع والسوق ومقر العمل وفي العلاقات بين الفئات الاجتماعية والسلطة. فلماذا لا يسمح بالتعبير عن ذلك الغموض بغموض من نوع آخر؟

ونقول من جهتنا عبّر ذلك في حقيقة الأمر عن وعي ضبابي ومواقف غير واضحة كل الوضوح ومواقف لم تكتمل بعد.

ـ اللّغة:

ولعل من أبرز خاصيات القصة الواقعية الجديدة ابتعاد لغتها عن لغة الخطاب اليومي، واقترابها من التجديد اللغوي والابداع الفني، فقد استخدم الراوي كلمات استمدها من قواميس متنوعة، فربط بينها بطريقة غير مألوفة مثل قوله: «كنس المكان بنظراته العمودية، ويسكره عطر وبقيه آخر، وتمططت كالرغبة الحمراء، وأرضعني الواقع، وبعثرت شهر زاد الليل على الوسائد الثلجية، فنشأت من تلك العلاقات الجديدة التي فيها ربط بين أفعال وأسماء وصفات مختلفة، وبين المحسوسات والمجردات في نفس السياق لغة جديدة زاخرة بالصور الطريفة وقريبة جدا من اللغة الشاعرية الحديثة.

وقد كان الاستاذ محمود المسعدي سباقا الى ذلك المزج بين المفردات المتنوعة، والجمع بين الحسّي والمجرد في نفس التركيب كقوله:«الليل مأساة قلق والظلام رصاص...»(52).

وقد تلاعب الراوي في بعض أقاصيص عروسية النالوتي بالخصوص باللفظة وأصبحت اللغة محل البحث، فاستعمل كلمة وبجانبها اخرى تجانسها من حيث البنية وتشابهها، فنمت الاولى وازداد اثراؤها كقوله: «جامدة متجمدة» و«تعثرت وتبعثرت» و«الاكتشاف كشف مجهري...».

كما استعان الراوي بالاسلوب الخرافي المتمثل في أنّ الفكرة أدّت الى أخرى والثانية الى ثالثة وهكذا دواليك... قال: «الشراب حركة. الحركة يضلّها الاكتشاف. والاكتشاف يبيض الحيرة»(53).

وعندما تكرّرت نفس العبارة جلبت الانتباه أكثر وزادت المعنى تأكيدا كما في «ابتسمت. ابتسمت. اتسعت بسمتها».

ومزج الراوي خاصة في أقاصيص النالوتي بين مستويات لغوية عديدة هي العربية الفصيحة والعامية والفرنسية وحتى الانجليزية... «أرفض أرفض ستوب ستوب ستوب.» و«حقيقة لا باليس» و«مايد اين العاصمة».

وكأن المؤلفة اعتبرت أن اللغة انما هي أداة ووسيلة لتبليغ الفكرة، وأنه يمكن التفتح على جميع الحضارات العالمية والاقتباس منها بدون مركبات.

ووضع الراوي بعض القوالب اللغوية الجاهزة التي أصابها البلى ـ عن وعي وإدراك ـ على ألسنة المحافظين ورجال السلطة، وعبر بذلك عن رفضه إياها وتحطيمها والسخرية

من قائليها مثل استعمال حرف «حيث» مرّات عديدة قبل إصدار حكم جائر على عامل فقير(54).

وبدا الراوي عارفا بالتراث العربي الاسلامي متمكنا من أحقابه التاريخية وآثاره الدينية، فانتقى بعض الجمل وصقلها وهذّبها، أوحطمها تماما وأعاد بناءها وجعلها متلائمة مع العصر الحديث بطريقة فنية تتماشى ووجدان القارىء العربي كقوله: «أنا مدني بالظرف» و«ذبحت شهرزاد ولم ينتظر صياح أي ديك تعيس» وسأل ابن بطوطة عن الموؤودة التي لم تسأل» . فظهرت لنا تلك الصيغ متجذرة في التراث ومعاصرة في نفس الوقت قديمةمستحدثة.

ـ العلم:

لقد اشترك المؤلّفان في استخدام ألفاظ علمية عديدة، إستمدّت من الفيزيا والكيميا والعلوم والهندسة، الا أن راوي أقاصيص النالوتي ظهر حسّاسا جدا وذا نزعة إنسانية (55)، بينما ظهر راوى أقاصيص أحمد ممو موضوعيا وجادا ورصينا الى حد الجفاف والمبالغة أحيانا، اذ أنه أكثر من استخدام المكعبات والدوائر والسوائل الكيماوية، خاصة في أقاصيص الستينات(56).

ولعل تكوين أحمد ممو العلمي في كلية العلوم بتونس ثم بفرنسا واهتمامه بدراسة طبقات الارض جعلاه، يوظف العلم في أقاصيصه توظيفا واضحا، مما مكنه من أن يتبوأ مكانة قصصية علمية مميزة، اعترف له بها كل النقاد الذين درسوا قصصه. فقد قال عنه مثلا ابراهيم بن مراد: «ميزته... هي الناحية العلمية... مما أكسبه دقة في ضبط الابعاد القصصية زمانية كانت أو مكانية ومقدرة على فهم الظواهر التي تتوالد حواليه أوالتي يولدها »(57).

ويبدو أن الكاتبين تخليا عن الغموض في كتاباتهما التي ظهرت منذ نهاية السبعينات، وقللا من إستغلال العلوم والفنون التشكيلية في القصة واتجها الى أسلوب واقعي أوضح من ذى قبل بعد أن كانا أغرقا في التجريبية في نهاية الستينات(58).

ومن خصائص أقاصيص أحمد ممو وعروسية النالوتي أيضا الاكثار من الحوار الباطني والوصف الدقيق مثلما نجد ذلك في السينما الايطالية الواقعية الحديثة، التي تكثر فيها « اللقطات الكبيرة » وتصوير كل جزئيات الحياة اليومية.

ومن الواضح أن الراوى كان مطلعا عاى بعض الفنون التشكيلية وخاصة الرسم الواقعي والتجريدى والفن المعمارى والنحت، فقد سرد الأحداث أوقدم الحوار الباطني بمصطلحات وصور فنية كما في قوله متحدثا عن النازحين الثلاثة : «تحولت صدورهم الى لوحات مخدوشة رسمت عليها أشكال تجريدية بلون أحمر قان مشرب بزرقة وحشية»(59).

فالغرض الاساسي إذن من استخدام كل تلك الوسائل القصصية والفنية ـ المستمدة حينا من التراث وحينا آخر من التقنيات العلمية والفنية ـــ هو الرغبة في التعبير عما يجرى في العصر الحديث بأكثر دقة وتفصيل دون التنكر للعلم والوجدان العربي الاسلامي.

وقد كانت نهايات أغلب أقاصيص المجموعات الثلاث مأساوية جدا، فيها التدمير والعنف والقتل (60)، وكأن المؤلفين أدانا ونددا بمن تسبب في تلك الممارسات الفضيعة،

وأشارا ضمنيا الى ضرورة التغيير وإنجاز البديل، واعتبرا أن الأمل ممكن التحقيق حتى أثناء لحظات الاحتضار الاخيرة (61).

كما وجدنا في أقاصيص أخرى خاتمات مفتوحة، لم تقترح فيها حلول للقضايا المطروحة، وانما تواصلت الاحداث عادية(62)، ولربما اعتبر المؤلفان أن وظيفة الكتابة ليست الاجابة عن كل المشاغل واعطاء الحلول الملائمة لها، وإنما إثارة قضايا هامة شغلت الفئة الاجتماعية التي انتميا إليها، قال الكاتب عند محاكمته : «قضيتي لم تجعل لتربح ... بل لتعرض(63).

الكتابة:

ولعل أهم خاصية فنية تميّزت بها أقاصيص الكاتبين هي أشكالها وأساليبها وتحولها المستمر، وعدم استقرارها على نمط فني واحد (64).

وهكذا فان القصة الواقعية الجديدة باشتمالها على الموروث الثقافي والشعر والعلوم والمسرح وبعض الفنون وبتحولها المستمر يمكن أن تعرف باسم «الكتابة» وهي شكل تجاوز الاقصوصة مثلما ذكر ذلك الناقد الشاب محمد بن صالح بن عمر عند حديثه عن أحد القصاصين الشبان(65).

ولم تنشأ تلك «الكتابة» بمعزل عن التحول التاريخي الذي عرفته البلاد، فان اصحابها انتموا الى جيل ما بعد الاستقلال، وهو جيل مثقف ثقافة واسعة، تأثر بأوضاع الفئات الاجتماعية المحرومة، وغرف من أصول الحضارة العربية، وتفتح على تقنيات الآداب والعلوم والفنون العالمية المعاصرة. فنتج عن كل ذلك شكل قصصي «قديم ـ مستحدث» ومتحرر من جميع القيود.

القصص المعتمدة في الدراسة:

1) مجموعة «لعبة مكعبات الزجاج» أحمد ممّو.
ـ الشركة التونسية للتوزيع، 122 ص، تونس 1974.
2) مجموعة «البعد الخامس» عروسية النالوتي.
ـ الدار العربية للكتاب، ص 157 ص. تونس ليبيا 1975.
3) مجموعة «زمن الفئران الميكانيكية»، أحمد ممّو.
ـ شركة صفاء للنشر والتوزيع والصحافة، 159 ص، تونس 1980.

الهوامش

(1) ـ البعد الخامس عروسية النالوتي. الدار العربية للكتاب. 157 ص. تونس ليبيا 1975.
ـ لعبة مكعباتَ الزجاج. أحمد ممو. الشركة التونسية للتوزيع. 122 ص . تونس 1974.
ـ زمن الفئران الميكانيكية. أحمد ممو شركة صفاء للنشر والتوزيع 159 ص . تونس 1980.
(2) اقصوصة «عندما ترتج صخور العمارة». البعد الخامس ص 53.
(4) ـ قال أحد النازحين الثلاثة: احنا نحبو نشمو ريحة المدينة حتى من بعيد... ضيعنا كل شيء. يزينا من الحلم «اقصوصة» حينما يجمعنا النقيض «البعد الخامس» ص 149.

ـ وقال احد ابناء الازقة الشعبية: «نحن أبناء الازقة الضيقة نولد بشوارب طويلة تماما كالفئران الميكانيكية لانه لا وقت عندنا للطفولة «(أقصوصة «زمن الفئران الميكانيكية» ص 152).

(4) ـ قال المكي في قصة النالوتي مخاطبا نفسه بـ (أنت) ـ وفي هذا الاستعمال نوع من المحاسبة «قصوا لك جناحك. نشفو لك عروق مخك. لكن ما وصلوش يقسو لك خيوط الهمة أقصوصة كانك عالفوس عندي البعد الخامس ص 109.

ـ وقال المثقف في قصة احمد ممّو: عندما تقصون يدي سأفكر وعندما تقصون رأسي سينبت من جديد (أقصوصة «مدينتي ولساني والمقص» «زمن الفئران الميكانيكية».

(5) أقصوصة «مدينتي ولساني والمقص». «زمن الفئران الميكانيكية» ص 58.

(6) أقصوصة «قميص يوسف يشهد العيد». «زمن الفئران الميكانيكية» ص 123 الى 133.

(7) «زمن الفئران الميكانيكية» ص 157.

(8) اقصوصة «عندما ترتج صخور العمارة». «البعد الخامس» من ص 51 الى ص 56.

(9) المصدر السابق ص 55.

(10) أقصوصة «الطفل وصندوق العجائب». «لعبة مكعبات الزجاج» من ص 47 الى ص 54.

(11) أقصوصة «الحلقات المتمفصلة» «زمن الفئران الميكانيكية ص 19 وص 20.

(12) أقصوصة «حينما يجمعنا النقيض» «البعد الخامس» من ص 132 الى ص 142.

(13) أقصوصة«الرجل الذي لايكتب «المصدر السابق من ص 95 الى ص 100.

(14) أقصوصة «حين ترتج صخور العمارة». «التعد الخامس» ص 51 الى ص 56.

(15) أقصوصة «كأنك عالفلوس عندى». «المصدر السابق ص 119.

(16) أقصوصة «الفضاء والزمن والبعد». «البعد الخامس» ص 74 وص 83.

(18) أقصوصة «الطفل وصندوق العجائب». «لعبة مكعبات الزجاج » ص 54.

(19) «البعد الخامس» ص 70.

(20) أقصوصة «هذا الدوار في أحشائي» . «البعد الخامس» ص 34 واقصوضة «كأنك عالفلوس عندى » من نفس المجموعة ص 107.

(21) أوليس لجويس.

(22) بالاضافة الى كلمات: خط أفقي وعمودي، مربع، مثلث، حلقات متمفصلة اي متصلة ومنفصلة في آن واحد، شكل هرمي (موجودة في قصص الكاتبين).

(23) بالاضافة الى ماء، هواء، حيوانات مجهرية، سائل، تشريح (من قصص أحمد ممو).

(24) بلاضافة الى نقط، زاوية، رسم بنائي، لوحة.

(25) أقصوصة «كاأنكعالفلوس عندي». «البعد الخامس» ص107.

(26) أقصوصة «قسيص يوسف يشهد العيد». «زمن الفئران الميكانيكنة» ص127.

(27 أقصوصة «عندما يثور الجوع في الشتاء». «التعد الخامس» ص62.

(28) مقدمة « البعد الخامس» ص18.

(29) أقصوصة «زمن الفئران الميكانيكية» ص 19 وص 20.

(30) أقصوصة «حينما يجمعنا النقيض» . «البعد الخامس» ص 134.

(31) المصدر السابق ص 135.

(32) صورت المسرحية في احد فصولها غياب عامل اسنه «عيس» أثناء مظاهرة لم يكن واعيا بمحتواها وأهدافها مثل العمل الصناني « المكي» ، وربما أقتبس أعضاء الفرقة الفكرة عن أحمد ممو أو هي التجربة المشتركة جمعت بين مثقفين من نفس أعضاء الفرقة عن أحمد ممو أو هي التجربة المشتركة جمعت بين مثقفين من نفس الجيل (انظر نقدنا المسرحية المذكورة في مجلة الحياة الثقافية عدد 10 أوت سنة 1980).

(33) أقصوصة «كأنك عالفلوس عندي». «البعد الخامس» من ص 110 الى ص 116.

(34) المصدر السابق ص 112.

(35) أقصوصة «حينما يجمعنا النقيض» المصدر السابق ص 140.

(36) «زمن الفئران الميكانيكية» ص 132.

(37) أقصوصات «الجولة الاخيرة» و«ستوب ممنوع الحب» و« الوجه الآخر للوثيقة» وأقصوصة «عندما

يثور الجوع في الشتاء من مجموعة «البعد الخامس».

(38) اقصوصة الطفل وصندوق العجائب». «لعبة مكعبات الزجاج» ص 48.

(39) اقصوصة «كانك عالفلوس عندي»، «البعد الخامس» ص 113.

(40) اقصوصة «الكاليود وسكوب». «البعد الخامس» ص 47 وص 49.

(41) مقدمة «البعد الخامس» ص 16 وص17.

(42) اقصوصة «عندما ترتج صخور العمارة». «البعد الخامس» ص 51.

(43) اقصوصة «إانك عالفلوس عندي». المصدر السابق ص 112.

(44) المصدر السابق ص 118.

(45) اقصوصة «لعبة مكعبات الزجاج» ص 120.

(46) اقصوصة «زمن الفئران الميكانيكية» ص 152.

(47) المصدر السابق ص 149.

(48) اقصوصة «تشريح». «لعبة مكعبات الزجاج» ص 35.

(49) اقصوصة «ستوب ممنوع الحب». البعد الخامس.

(50) اقصوصة «مدينتي ولساني والمقص». «زمن الفئران الميكانيكية» ص 81.

(51) ـ مثلا اقصوصة لعلها ليلة عيد الميلاد». «لعبة مكعبات 'لزجاج» ص 77.

ـ او اقصوصة «الكالييد وسكوب» (وخاصة الخاتمة» من «البعد الخامس» ص 47.

بكار بذلك المثال المستمد من اقصوصة «السندباد والطهارة » واستخلص ان في تلك الظاهرة اللغوية ابتكارا (محاضراته حول القصة العربية بعد الحرب العالمية الثانية . كلية الاداب تونس 1975 ـ 1976).

(53) اقصوصة «الكالييد وسكوب». «البعد الخامس» ص 43.

(54) اقصوصة «ستوب ممنوع الحب». «المصدر السابق ص 101.

(55) من اقاصيص عروسية النالوتي اقصوصتا «البناء» و«حينما يجمعنا النقيض» «البعد الخامس».

(56) اقصوصة «لعبة مكعبات الزجاج» بالخصوص ص 105 و«تشريح» ص 30 من مجموعة «لعبة مكعبات الزجاج.

(57) ابراهيم بن مراد. مجلة «ثقافة» كان يصدرها النادي الثقافي ابن خلدون انظر غلاف مجموعة «لعبة مكعبات الزجاج».

(58) من افراد مجموعة القصاصين التجريبيين الآخرين عز الدين المدني وسمير العيادي ومحمود التونسي (انظر كتاب الادب التجريبي لعز الدين المدني. الشركة التونسية للتوزيع. 128 ص 1972).

ـ انظر دراستنا حول «أشكال القصة الحديثة في تونس» مجلة الثقافة العربية الليبية العدد الثاني. السنة الخامسة. فبراير 1978. من ص 12 الى ص 19.

(59) اقصوصة «عندما يجمعنا النقيض». «البعد الخامس» ص 147.

(60) ـ حينما يجمعنا النقيض و«عندما يثور الجوع في الشتاء المصدر السابق.

ـ قميص يوسف يشهد العبد» من «زمن الفئران الميكانيكية».

(61) «عندما ترتج صخور العمارة» . «البعد الخامس».

ـ اقصوصة لعبة مكعبات الزجاج».

(62) ـ «عندما ترتج صخور العمارة». «البعد الخامس».

ـ اقصوصة لعبة مكعبات الزجاج.

(63) اقصوصة «الفضاء والزمن والبعد» المصدر السابق ص 104.

(64) قال احمد ممو في استجواب في مجلة قصص: «التقنية الادبية لا تخضع للميكانيكية لذلك يحدث دائما ان اتعلم الجديد من خلال كل قصة اكتبها مجلة قصص عدد 52افريل 1981 ص 92.

اطلاق (مجموعة فضاء لمحمود التونسي الدار التونسية للنشر 1973. ص 14).

محور العـــدد

التراث الشعبي في الكتابة الروائية

يحيى محمد

مدخل عام:

عنّ لي بحث جانب التراث الشعبي في التأليف الروائي لما له من أهمية خاصة في رصد الاتجاهات الفنية التي يقتبسها كتاب الرواية العربية باختيار هذا الأسلوب الذي يتعرض كما هو معلوم الى الظواهر الاجتماعية العربية البارزة في السلوك الشفوي والمادي للانسان العربي والبيئة العربيةعامة. ولما يمتلكه هذا الجانب من خصائص نوعية مؤهلة لنقل النسيج الفكري الشعبي القصصي والروائي بحثنا في تكامل الصورة الواقعية لهذا المخزون الحضاري من جهة، وامكانية توظيفه بوجه فني موضوعي من اخرى.. اي ان العمل القصصي او الروائي الذي يتعامل مع هذا التراث لا يتم الا بوعي الكاتب واصراره الى التوغل في صميم الواقع التراثي عبر الأسلوب الذي يتوخاه هذا الكاتب من اقتناع وضمن مسار مساق المضمون والشكل الفني معا.. ولا يخفى ما تركه هذا العطاء من اثر في مسار الرواية والقصة العربية في الوطن العربي وفق الجهد الاستنطاقي الفني للمخزون الشعبي المحلي الذي عرفته البيئة الروائية والقصصية في مجالات عدة.

ذلك أنّ التراث الشعبي قد عمل علّى ترسيخ صلته وكيـانه البيئي بصورة لا تدع أيّ مجال للشك، وبما يحويـه هذا التراث مـن أدب وتعامل مع شتى الفنـون بمحيطـه التي تربطه بـه. وجذور التراث والتأثيرات الطبيعية بمحيطه موضـوع تباين بين الكتّـاب كل حسب رؤيته واختيـاره ذلك أن العناصر التراثية الموظفة في الآثار القصصية والـروائية هي مستوحـاة من طبيعة تعـامل الكاتب في كل المجـالات ـ مثل ـ مـا يستوجبـه قضاء «المونولـوق أو الحوار الباطني في الدرامـا، وما يستبطنـه من قضايا ومسـائل ووفق ما يختاره الكاتب من البيئة المحلية بالذات. فالكـاتب العربي يتأثر مباشرة بالمناهل الشعبية الملتصقة بـه كمواطن أولا، وكبـاحث مستطلع للمؤثـرات الشعبية في حبكتهـا وصراعها وشخصياتها وحـوارها، وما قد تثيره الأصـول الشعبية من اضافات ـــ مثل ـ الاعتماد على بنـاء الشخصية التراثيـة وتداخل تلك المؤثـرات في عملية البنـاء الفني.. ففي الجانب المسرحي ـ مثلا ـ نجد بحث الدكتور علي الـراعي حول (فنون الكوميديا من خيال الظل

الى نجيب الريحاني) وقد أعطى فيه تحليلا منهجيا للتأثيرات المحلية في المسرح الكوميدي في مصر، فضلا عن كون الكتابة القصصية والروائية هي الساحة الواسعة التي استطاعت ان تتعامل بثراء جيد مع المؤثرات التراثية الشعبية بما يضيفه هذا التعامل الذكي من تصاعد فني ومضموني في أعمال روائية عديدة استخدمت الريف والحضر معا الى درجة انها اصبحت متعارفة ضمن مناهج الرواية والقصة العربية الحديثة خاصة اذا علمنا بأنّ ـ التراث الشعبي العربي متأصّل في كيان ومسرح البيئة العربية الى أبعد حد!

* والرواية من حيث هي عمل أدبي تمثل في الواقع لونا من ألوان التعبير عن المجتمع الذي يزخر بمظاهر حياتية عميقة من مرآة العصر مستمدة من الوجود، وهي بهذا التصور بحاجة ملحة الى الاسانيد الرفيعة الكاشفة عن خصائص المجتمع ومشكلاته، لذلك يمثل التراث الشعبي عندنا رصيدا هاما في تاريخنا الادبي والفكري يمزج في صيغه الحياتية العامة تلك المسحة الفنية الرائعة للاحدوثة الشعبية التي تمثل الطابع والسمات المنتجة لفنون القول والجمال وقد أينعت القرائح العربية وما تزال في اكتشاف جوانب التأثير من (التراث الشعبي) خاصة في منتصف القرن العشرين لما لهذه الذاكرة من مناهل ضخمة متصلة اتصالا دائما بمنابع الحياة الاجتماعية العادية، فالتراث الشعبي بمثابة المولد الفكري للذاكرة عبر الوعي القوي بمسالك الاحدوثة والموقف كما ـ في الف ليلة وليلة ـ والجازية الهلالية ـ ومن مختلف السير والحكايات التي تمثل اللون المميز ـ للمجتمع العربي ــ بتفاعل بيئاته، واستبطان مصادره، وتعقّب أحداثه على اختلاف الازمنة والعصور..

* ان (التراث الشعبي) ممتد الحلقات، متنوع الصور والمنابع يخاطب ذوق الانسان حيث كان بتعبير فنّي رفيع المستوى سواء كانت الرواية من نوع ـ الرواية الموضوعية ـ عمل روائي واحد وفق نظر الكاتب واسلوبه في الرواية ورؤيته أو التبعية أو الخارجية اي ما قد يتفق مع البنية الروائية والعلامات الدالة عليها في النص ــ أي بأن يكون الكاتب نفسه من الرواة بما له من مشاركة خاصة في الاحداث او بان يكون الراوي شخصية مستقلة تماما.. او مجهولة متخيلة او حادثة عرضا، او هي بصيغة المخاطب والمتكلم الى غير ذلك من الحالات التي تدور فيها أحداث العملية الروائية بشكل ما، وهكذا نرى صياغة جماعية تنتمي الى قيم الموروث الشعبي في الربط بين الذاتية والموضوعية مثلا ـ في عنترة وسيف بن ذي يزن ـ اي في صياغة ملحمية غير ذاتية في تجليات البطل الاسطوري او منفصلة عنه، كما في صياغة ـ البطل الدرامي ـ فقد كان للقبيلة دورها الرئيسي وسيطرتها المركزية في محيط عربي محدود، ثم جاء الاسلام فغير هذه العصبية فاتسع الفعل امام فضاء مغاير، ولما تقلص دور (العقل) و(الفعل) توارى البطل الملحمي داخل ـ الضمير العربي ـ (مخليا الطريق للبطل القزم الساخر القافز خلف ستار (خيال الظل) أو بارزا برأسه خلف حاجز (الاراجوز) شاحبا وهاتكا لكل المواصفات الاجتماعية والاخلاقية المحيطة به حتى ظهور البطل الدرامي (الفرد) فوق خشبة المسرح المستورد من اوروبا ضمن استيراد اسس ومرتكزات الحضارة الغربية..).

* وتمتاز الذاكرة الانتقالية بميزات خاصة، منها الاشياء المخزونة او المنقولة عبر السرد الشفوي وما قد يطرأ عليه من عوامل ومتغيرات، (... الاّ أنّ ثقوبا عديدة تسرب ما لا نتفاعل معه الى مناطق مهملة نخال أنّها مطوقة بستر النسيان، غير أنّ صورا مختزنة تنبثق فجأة أمامنا فتؤكد ان انتقالية الذاكرة ليست بريئة. لنقل انها الحرس نعاود كتابة

حروف المحوة بوحي من أسئلة الحاضر واهتماماته، ومن خلال حوارنا مع الماضي الحصيلة الذي يبدو منتزعا لجزء من ذاتنا مغلقا ابوابه دونه «2». اي ان ـ الذاكرة الشعبية ـ هنا بحاجة الى تقييم موضوعي يتناول بالدرس والتحليل مختلف الظواهر التي مرت بها وفق دواعي التطور الفكري والسياسي والاجتماعي.

* خصائص نوعية:

ان التراث الشعبي في صلته بالعمل الروائي له قدرة خاصة على تقصي الظواهر الاجتماعية المؤثرة، فمن الجانب الموضوعي يعتبر اعتماده وسيلة من وسائل التعبير عن الظاهرة المعنية في الاثر.. ذلك أن رسوخ التراث الشعبي المكتوب والشفوي يسجل في الحقيقة لمحة واعية من لمحات الحركة الروائية الواقعية، لا لتصاق ذلك التراث بالبيئة الاجتماعية التصاقا متفاعلا منتجا لعوامل الرواية التي تتعرض الى الحادثة المطلقة في عمق القهر الاجتماعي والنفسي، وصور البؤس والسيطرة، ومساوي الانحدار السلوكي وغير ذلك من الموضوعات التي يستطيع الوعاء الفني للعمل الروائي الناجح ان يتفاعل معها. في مسحة نوعية تتناول الصور التقليدية والتحديدية معا، ممثلة بالالوان والاحداث وانماط الحوار والسرد باعتبار المقولة التراثية في الذاكرة الشعبية ذات خصوصية مميزة فهي قد عكست الواقع المحلي البسيط في نهج نقدي يخدم اغراض هذا الاسلوب الضارب في جذور فن الخيال الشعبي الذي استبطن الحكاية والمتعة الحسية والمعنوية كما يحدث في حلقات السرد الاسطوري في ساحة الفناء بالمغرب، وساحة الحلفاوين بتونس العاصمة منذ الاربعينات والخمسينات وهي حلقات تجدد الصلة بالموروث التقليدي باشكال متفاوتة من حيث جلاء الصورة، وغموضها لدى الراوي في تمكنه من الحدث أو استكماله له من وحي خياله وما يمتلكه من سعة المبدع ويشاء هذا اللون الشفوي الذي لا يزال مستمرا في العطاء ـ بالمغرب الشقيق ـ الى اليوم أن يكسر بعض الاشياء والالوان وان يشمل هذا التمشي الوضعي سلم الحركة الروائية الوضعية طبعا دون تقيد منهجية خاصة... كالذي يردد مثلا ـ بعض الكلمات الغامضة اثناء ترويض الافاعي او يتحدث اليها بوضعية تقابلية تندرج ضمن حالات الصراع النفسي للبطل الاسطوري.. وقد عاينت هذا الجهد بنفسي (في ساحة الفناء بمراكش) مع ما يقوم به المروض كبطل رئيسي في هذه الممارسة النوعية من تنويع الصراع ورسم العلاقات التي قد تميز للناظر بعض مراحله الخطيرة، مع اختلاف الوظائف والصور في سرد المسيرة الشعبية التي تتكرر مع ترويض الافاعي، أو استيحاء القصة النضالية لشخصية يأتي ذكرها تباعا في حركة بهلوانية أو هادئة.. (.. في حين ان عدة انواع اخرى من قصة الصراع تطغى فيها الوظائف الثانوية للشخصيات بشكل يجعل وظائفها الاساسية غير قارة، لذلك لم تثبت بعد في شكلها النهائي كأنواع مكتملة النمو قادرة على الحفاظ على هياكلها الاساسية بصورة قارة وكمثال لذلك. كل قصص الحب والغرام..) «3» ومعلوم أنّ (التراث الشعبي) غزير المادة، واسع الحركة، متنوع الوظائف والامثال، ففي البطولة جوانب ثرية بالصور والالوان قوية الصلة بالاسطورة، والعادات والتقاليد، تعكس عدة حاجات نفسية، تاريخية، روحية اجتماعية ثقافية بالمعنى العام. فهي في (عنترة العبسي) أو (طارق ابن زياد) أو (علي ابن ابي طالب) أو (صلاح الدين الايوبي) هي في الواقع

امتزاج بين حركة مستبطنة للبطل الحقيقي الدافع وحركة ظاهرية اندفاعية مع توافق زمني محدود ثم هي بالتالي ظاهرة ضرورية لوعي المرحلة بخصوصيات البطولة أو التهور احيانا، وفي كل هذه الحالات هناك حركة تقابلية منتجة للاقوال والامثال تنقسم الى:

- ما قبل الحديث
- موقف الحديث
- ما بعد الحديث.

وبطبيعة الحال تأخذ «السيرة الشعبية» للبطل منعرجات اخرى حاسمة قبل تصور الحدث في شكله العام ومن حيث تمييز الشخصية عن غيرها وتمكينها من التواصل اثناء موقف الحدث عند البطل بالذات اي تأثيره الداخلي في الوعي باسبابه ومستلزماته والاعد من قبيل المواقف الاعتباطية وما يعتريها من تحليل في المرحلة الموالية اي فيما بعد الحدث بالذات.

* ما قبل الحدث:

*ان استخدام ــ التراث الشعبي ــ في العمل الروائي يتطلب درجة خاصة بتحديد ملامحه سواء داخل المضمون او في تسلسل الحوار الداخلي المستبطن لنوعية الحدث، او الظاهر المحدد لابعاد هذا الاستخدام، وربما كانت اشكالية اللغة قائمة او اللهجة عرضاوهي محل اخذ ورد بين رافض ومؤيد من (محمود تيمور الى غيره). وعلى كل فقد اثبت البناء الفني الرائع في العمل الروائي المستقطب للمادة التراثية الشعبية قدرة فائقة على حسن الاستعمال في الغرض المحدود والفضاء الظرفي المناسب لهذا الشكل، ولعله يندرج في مميزات الحركة الروائية او القصصية التي تتطلب هذا الاستعمال بذكاء للتدليل على تأكيد التمرير النفسي والاجتماعي (كما هو في واقع الخطاب) وهنا اعمال عديدة لكتاب روائيين عرب يشهد لهم بحسن التصرف الفني في هذا الباب ــ أمثال ـ نجيب محفوظ، والبشير خريف من تونس خاصة في روايته الرائعة (الدقلة في عراجينها) التي استعمل اللهجة الجريدية المحلية بتصرف مدروس لا محالة قبل الحدث ومن هنا انعكست شخصيات العمل على وضعية اجتماعية معينة قصدها الكاتب واعتبرها من البداية بمثابة المحرك الاساسي للحدث... ولعل ذلك يندرج في وعاء الاستحضار للامثال والعادات وبالتالي اثناء شواهد الكلام ضمن الموقف الروائي المحدد واستجابة لمقتضيات تداعي الخواطر باعتباره القاسم المشترك في الحوار وضمن صيغ المضمون في حالات الفعل العديدة لشخصيات الاثر الروائي، كالاقتباسات والتأثيرات المختلفة ـ فيما قبل الحدث ـ حيث يعمد الكاتب الى اجراء مقاربة في سياق ادبي فعلي يعكس اشكالية النص الروائي من زوايا فنية محضة.. فنرى اجتهادا معينا من الكاتب اثناء (توليد فعاليات النص الروائي) في أي مضمون أو شكل فني معين..

اعتمادا على المفهوم والمصطلح القيمي الذي يراه أثناء اشتغاله بالصياغة الفنية للعمل. فما قبل الحدث تستوقف الكاتب حالات عدة وافتراضات مختلفة قد تسمح ـ مثلا ــ باجراء بعض المقاربات ـ كما في البطل الاسطوري ـ من حيث مصادر الشبه والتشبيه والأدوات المستعملة لولوج النفق الأدبي في النص كما يراه كاتبه..

البناء الأدبي:

* وهنا تستوقف الكاتب حالات التحليل النوعية في استنفاد ـ اللحظة المتعة ـ ودرسها درسا فنيا خارج وعاء النص والكتابة الذاتية... بصبورة قد تصدر عن الكاتب نفسه مواقف معينة اثناء العرض والاستقراء المعمق فيعيد النظر فيما كتبه بدرجة متفاوتة فيكتشف فيما بعد عناصر اخرى في البناء الادبي ـ ربما كانت غائبة ـ فيجابه بعملية تحليل عجيبة، ويغوص حينئذ في المعطى الأدبي للاثر فينسج الصور الشعبية نسجا متوافقا مع ملابسات (ربما الحكاية او اللقطة) ملتقطا ما يدور حولها وخارج محيطها الداخلي ـ وفق ما جاء في نص: (حبك درباني) للقصاص والروائي التونسي البشير خريف الذي استحضر الذاكرة الشعبية من خلال شخصيات العمل في دائرة اللحظة المكثفة من الحوار وتوليد ما يبدو مستساغا ـ من الذاكرة الحدث ـ .. لحظة بلحظة وهنا يدخل الكاتب حالة الموقف النقدي لاثره، من خلال تجلي البناء الادبي المعاد، وتعميق الصلة بمرحلة ما قبل الحدث وهي هامة في كتابة العمل الروائي المستخدم للتراث الشعبي خاصة اذ يستدعي هذا الاسلوب في نظرنا قراءة دقيقة لاختزالات محيط التراث وابعاده، والحالات التي يتمحور ضمنها لانه في الواقع يخلص البناء الادبي من المواقف الارتجالية، والاستعمالات البسيطة ـ مثل ـ الاسقاطات والانطباعات الخاصة أحيانا عن (التراث الشعبي واستعمالاته) فهناك فلسفة فنية وثقافية متكاملة في هذا المنحى على الكاتب ان يهتم بها من حيث صيغ التعبير ومجالات الفضاء المقصودة بالذات.

موقف الحدث:

* ضمن دراسة الكاتب التي يراها لابراز (موقف الحدث) الذي يعنيه في استخدامه السالف للتراث الشعبي، وهو مستبطن في الواقع ـ لرؤيته الفنية التي على الباحث ان يحللها...

ضمن هذه الحالة الفكرية التي تستوقف الكاتب نرى هناك مكونات داخلية اساسية عليه ان يهتم بها قبل غيرها... ـ مثل ـ دقة التمشي الذي اختاره والتقنيات التي استعملها والمعايير التي ارتبط بها وقيّد أثره الروائي في محدوديتها الفنية الى غير ذلك من الأشياء المسلّم بها عادة... فالمكونات الداخلية للموقف الحدث تتطلب بالضرورة الفنية علاقات تحويل نصية متميزة لالتقاط يحيط ـ بالموقف ـ ضمن مضمون ثري قد يستند على التشخيص او الحوار او عبر التقاء وتقارب الحكاية الشعبية، والمقولة الشعبية وفق مكونات اللغة والاسلوب المعتمد أساسا من ـ الكاتب ـ

ما بعد الحدث:

* ضمن قراءة البعد التراثي في الكتابة الروائية تكون مرحلة (ما بعد الحدث) ذات مسلكية نقدية تتناول الاتجاه الفكري للأثر وفق الجنس الادبي الذي اعتمده الكاتب والنواحي الفنية المختارة. ذلك ان الكتابة الروائية من وجهة نظري ذات محاور ومراحل يحدّدها عمق الحدث من جهة، وما قد يتراءى منه بعد ذلك أثناء القراءة المتعددة من

صاحب الأثر، وهذا في رأيي ينسحب على جملة الأنـواع المعروفة من رواية أسطورية الى تسجيلية او تحليلية او حديثة بـالطبع اذ هذه أيضا تتطلب عمقا أوسع... اذ يعتبر تناول الرواية للتراث الشعبي من الصعوبة بمكان، لان التراث يمثل في الواقع صورة متجانسة بين الاكتفاء بـالنقل والخضوع له، او تعمـد الاضافة الفـاعلة فيـه، باعتباره نـازحا من ضمير الذاكـرة العربية والاخلاقيـة الاجتماعية المحيطة به... فـالبطل الدرامي في المسرح الشعبي عنـدنا يغترف صـوره ومـواقفه من فنـون عميقـة متجذّرة في الحس البـاطني والوجداني، ولان مجتمعنا العربي ميال الى ـ البطل المفرد ـ الذي يستطيع السيطرة على عواطفه ووجوده دينا ميكيـا... وكذلك اعتمادا على أنّ سيرة البطل الشعبي قد تغذت من مطلق الارادة الفرديـة تحقيقا لما هو اكبر اي لنتـاج اجتماعي واسع قادر على التأقلم مع عوامل التغيير الـذهني والنفسي الذي يحرك «الجماعـة الشعبية» ويفـردها بنحت مغـاير للمنظومة الروائية الجديدة الدارسة لبعـد الحدث وما قبله وما بعده.. وهذا ما يعتمل في الاعماق وما يحول في احلام «الجماعة العربية» التي تسهم في تـاسيسها الرواية العربية الشعبية الذكية عبر الاحتفـالية في المسرح المغربي ـ مثلا ـ ومـا تسجله من افعال ورؤى تحديا لاستمرار السير في محاكاة الموروث الشعبي بصور تقليدية لا تنشد التغيير. وهنا يكون من خاصية القـول في شان تخطي ـ البيئة الابداعية العربية ـــ لحواجز ومعوقات تفرض على نفسها تضييقـات مهمشة بينما تتيح «للمستورد» كل الامكانـات والوسائل. من باب قبول مجاوزة النفس والفضـاء الضيق، وحبا في «الحداثة» فاي حـداثة اذا كان المقصود منهـا خلق مسافة زمنيـة احتوائيـة لفنون شعبية مـا انفكت تعبر عن وجهتها بطلاقة وباشكال فنية متطورة تنبثق وتعمل على تفجير فعالياتها..

وهي بالتـالي تستخدم بحيويـة خاصة البعـد اللغوي او الشفوي المسمـوع والمظاف والمنقـول، لتنهل منه وتثـريه، وتطـرح مـا تستلهمه من اعـادة هذا التـوزيع في الحاضر والمستقبل برؤيـة فكرية للواقع السـائد اليوم اي بان لا يظل العمل الـروائي مغمورا في عتمة تراثيـة قديمة غير مفجرة لـلاحلام والافكار مكتفية بالنقـل دون العقل... وهذا ما نعنيه بالذات بمرحلة (ما بعد الحدث)!..

إنّ الرواية العربيـة المعاصرة ينبغي ان تطرح علينا مساحات فكـرية حديثة، وبصيغ فنيـة تستجيب لجذور ومعطيات العـربي في عصر التحـولات... كأن يقع تنزيل العمليـة التراثية الشعبية في مضـامين،واشكال ابداعية (تحاور تجاوز الـذات) اي المفهوم الخرافي الطلسمي بمسحة تستقرأ افاق التعامل مع التغيير الذهني والنفسي ـ مع الطفل العربي ـ من البداية بنصوص جيدة لا تكبل عقله وارادته، بجملة من مفردات الخوف من الاشياء والمجهول، من صيـاغة جديدة، وقـراءة اخرى للتراث الشعبي المرتكز على اهميـة الاثراء والاضافـة... وبالتركيز على اعادة التـوزيع داخل وعي «المشاع الجمعي» المعبر بحق عن فكر وجمال هـذا الموروث الشعبي.. لذلـك أنادي بضرورة وعي الكـاتب لقيمة الصيـاغة الفنية والمضمـونية للأثـر، حتى نتجنب استعمال التراث في العمل الروائي كيفما اتفق... علما بنّ الصياغة الفنية المتكـافلة في الرواية هي التي وجدت نفسها امـام ساحة تعبيرية حـالمة وجميلة.. فـالبطـولـة الشعبية، والامثـال، والحكـايـة الشعبية وغيرهـا كلهـا لها مواصفات عميقة وقيم ثقـافية عامة لا بد من التفطن لها ومن اجـادة تحليلها واقحامها وتماسكهـا السردي والمسلكي في هنـدسة البنيـة الـروائيـة... فكل ما يحيط بـالشعـائر والعادات واللغة وانماط السلـوك كلها قيم سائدة وفعالـة في المجتمع الفكري الاجتماعي

والاقتصادي. وهي بذلك ــ قيم ثقافية عامة ومطلقة ـ مثل ثراء الذاكرة وبعد المساحة التي توظفها اذن فكتابة الرواية عبر المنتوج التراثي الشعبي سوف لن تتم في نظرنا الا متى تم دعوة هذا المنتوج ككائن حي للعيش معنا في هذا العالم المتغير والمنقلب رأسا على عقب... وتجري هذه النقلة النوعية الحتمية في ضوء إعادة الانتاج في زمن الالحاح على درء الهزيمة وتحويل السالب الى موجب.

إن رواية (التوت المر) للعروسي المطوي تمثل بحق المنحى الشعبي العميق، فقد طرحت عدة قضايا اجتماعية متغلغلة ـ في الحس الشعبي ـ في فترة قاسية مرت بها تونس زمن الاستعمار، ومع ذلك فقد ابرزت مدى توفق ابطال الرواية في تاليف الحس الشعبي للقضاء على تلك الظواهر الحقيقية لمأساة شعب، وقد تزامن السرد القصصي والبناء الدرامي مع تحريك العواطف المتأصّلة في ـ الجنوب. بدءا بتداعي الخواطر الذي مهر أسلوب الرواية من البداية.

إضافات:

* ان الكاتب التونسي (علي الدوعاجي) قد استطاع ان ينحت تصويره للحياة الاجتماعية التونسية بأسلوب السخرية، وهو أسلوب من أصعب الأساليب امتلاكا وفنًا.. هذا الكاتب تفطن الى ضرورة معاصرة التراث الاجتماعي الشعبي بما هو سائد ومؤثر على الناس، متأثر بهم وبهمومهم (.. تتضح هذه الصورة بالخصوص في (نقابة المروقية) التي يحرّض الكاتب فيها الشعب على التحرر وذلك على لسان «الشيخ عتوقة»... ايها الشيخ هذا الوقت وقت الحرية، والمطالبة بالحقوق الشرعية، فيجب على كل شيخ ان يقدم الاقتراح لارجاع مجد المروقية السابق «41» اي ان ـ على الدوعاجي ـ كان يمتلك خاصيات فنّية عديدة مكنته من استبطان حالة السخرية والاضحاك للتغلب على الحزن وإذابته من النفوس، وتناول كل حالات المجتمع بمسحة نقدية امتاز بها في جل كتاباته بالإشارة اللازمة والتلميح اللطيف في نفس الوقت أما ـ البشير خريف ـ فقد برز خاصة في (حبك درباني) «5» من امهر المحبين للشكل الشعبي التونسي اذ له أهمية مميزة عنده، فهو يريد أن يقص من البداية المحيط الاجتماعي الذي تأثر به الى ـ النخاع ـ وقد تولى شقيقه مصطفى خريف ــ الشاعر الشهير ـ شرح الكلمات الواردة في الاثر (وهو المنفرد في نظرنا بهذا الاسلوب الذي توخاه والذي نكاد نعثر عليه في القصص والروايات ذات البعد الشعبي) ففي (حبك درباني) صورة ناصعة عن المجتمع التقليدي بمدينة تونس العاصمة، عبر وصفه الدقيق لافعال (الشيخ اسماعيل الصدراتي)، والممثلة (فوزية نعيم) والممثل (سليم البرجي) والجو الذي كان يدور بين الجماعة الممزوج بنكهة شعبية رائعة من ضرب الامثال، وتذكر الاساطير والخرافات وقصص وروايات الغرام والبطولة وما الى ذلك.. ولنتأمل تلك اللحظة التي قضاها ـ سليم البرجي ـ مع ـ فوزية نعيم ـ في (الكروصة) وهي عربة مجرورة بخيل فاكثر احيانا ـ حيث يقول ـ سليم:

(ايها العباد، اسمعوا وعوا، انا سليم بن حميدة البرجي، اني سعيد!) ويعلق الكاتب البشير خريف على ذلك: وتذكر صيحة لا مرتين وسط بحيرته: (توقف ايها الزمن)

ويضيف الكاتب مترجما لشخصية ـ سليم ـ هذا فيقول: (.. هو في الثانية والعشرين من عمره تحصل على الشهادة الابتدائية، ثم التحق بجامع الزيتونة، فتنقل بين عرصاته حتى التطويع، لكنه رسب في عدة دورات فسئم التعلم وطوله، واصيب بـازمة «التصتيكة»، ولم يعد يفهم شيئا من خصومة المعتزلة والسنة. ولا من اختلافات البصريين والكوفيين، وابتغت نفسه الخوض في ميدان الحياة ففر من الجامع وجدياته الكالحة واختلف الى مجتمعات الشباب اللاهية الريانة... واستقر كاتبا لاحد المحامين بالعاصمة.)...

إن رواية (حبك درباني) للبشير خريف قد صورت مجتمع مدينة تونس عبر اسواقه وتقاليده العديدة، متميزة بتجسيم صور الرسام المبدع الزبير التركي.. داخل شخوص ومحاور الرواية دالاً بذلك على احتكاك الكاتب بالموروث الشعبي فشخصياته الواقعية بلا طلاء كما هي بأغوارها وميولاتها صاغها طبعا بروح فكهة حية تتفاعل مع ابعاد الحدث ومع الاحداث التي تقع حولها واذن. يكون هذا التجسيم مستوف لاهم مميزات الاخذ عن هذا الموروث الثري في الزمان والمكان وبذوق يتحسس الانماط الشعبية بوفاء وبدفء يتلقى السخرية الاجتماعية النادرة بيسر ويضعها في اطارها الفني والمكاني بحذق ودربة فنية متناهية..

بينما نرى في قصص وروايات ــ محمود المسعدي ــ مشاغل أخرى ذات بعد وجودي، مثل سارتر وكامو... واعتماد هذا الاسلوب في (حدّث ابو هريرة) بالذات كما يقول الدكتور نور الدين بن بلقاسم:

(... وقد كان الاستعمار ابان تلك الفترة يملك كل شيء، يملك الاقتصاد والحكم والارواح، وليس لابناء البلاد الشرعيين الحق حتى في التصرف في شؤونهم، فكان المسعدي يحرض من ثمة الشعب على الثورة بلسان ابي هريرة، يقول: (قال نساؤكم لنا اماء وأرواحكم مرعى أيها الضعفاء ثم القوا إليكم بعظام مقشرات هزال. فجثوتم على الركب تصلون، وقلتم سمعا وطاعة أيها السلطان فحشروكم فالقوكم في الأصفاد. اما ان ترتفعوا الى الشدة والباس؟؟ الا توقدونها حمراء ليس يردها انس ولاجان؟ «7». وهكذا يتصل المسعدي بالانسان اتصالا نفسيا عميقا، يذكر بوعيه لـلاشياء والعالم. والحياة.. كما في (حديث الغيبة) فهو يناشدهم فهم المفاهيم على حقيقتها، وترك التصنع والمغالطة والزيف البشري المتستر... فهو يريد الايمان الجوهر، والوعي الطاهر، وكأننا به يذكرنا بمعاناة (ابي العلا المعري) و(ابي حامد الغزالي) او هكذا يرى ـ محمود المسعدي ـ ابطاله بلا غرائز بشرية طافحة بالشر والغرور والنفاق... بين المثالية والشهوانية ـ كما يتّضح في (السد) مثلا ـ بين الدنس والطهر، والشعور بالعجز امام القوة القاهرة... فغيلان وتحديه للالهة، ومدين في مولد النسيان «بين تحطيم الزمن، ونسيان الماضي، وبالاخص الخيبات المستمرة تماما كانسان «نيتشه»، واعتقاد «ميمونة في ان غيلان لا يمكن له أن يقهر ـ صاهباء ــ والاجواء المملوءة بالهواتف للبحث عن الحقيقة... ونلمس في قوله:

(.. لقد كان حينئذ كـالالحان قبل الضرب، وليس ابدع من الاوتار تجس).. وهنا شارة ذكية من الكاتب في تعامله مع الحقل الشعبي بـالرغم عن الارهاصات الـوجودية الواضحة في الاثر كما هو معلوم..

ولنا أن نرى الكاتب (محمد المرزوقي) في جلاء تعامله مع التراث الشعبي في محيطه

وشخوصه وبيئته الاجتماعية الواسعة. ويتضح ذلك في (أحاديث السمر) (وعرقوب الخير) وغير ذلك من أنماط الموضوعات التي أخذها من اختلاطه بالناس في الريف والمدينة، وبكثير من المضامين الاجتماعية والقضايا العربية ــ مثل ــ ما جاء في (الدرويش) حيث دارت أحداثها بين برقة والسلوم في (حرب الحلفاء والمحور) وما قام به ـ الدرويش ـ من جوسسة لصالح الحلفاء كما ان (محمد المرزوقي) قد اهتم بالمسائل الاجتماعية والوطنية الى ابعد حد. وبالنفسخ والزواج والطلاق وتشرد الطفولة، وابطاله يغلب عليهم محاولة تخطيهم لتيار الشر، ويقظة الضمير، كما في (تاراي) و(اخجلي) و(متبوعة). و(في سبيل الحرية)، و(تجربة قاسية) وكلها تعبر عن اختلال التوازن البيئي منبثقة من معدن الموروث الشعبي الاصيل اضافة الى روايات الكاتب العديدة التي كانت تبثها الاذاعة التونسية التي تمتاز بحذقه للفن القصصي والعملية الروائية الاجتماعية.

أمّا روايات ــ محمد العروسي المطوي ــ العديدة ذات المنحى الاجتماعي والفكري، ضاربة هي الاخرى في عمق الوعي بالموروث الشعبي من خلال قناعته بابطاله وثقته في مسلكيتهم بطبيعة شعورهم وانتمائهم، وبساطة تقبلهم للحياة كما هي...

وكاننا بهذا الكاتب قد أجاد تصوير التفسخ الاخلاقي دون واسطة أو طلاء قد يحجب بعد ــ الحدث الاخر في الصورة ـ بالرغم عن كونه في (ومن الضحايا) التي سجلت حادثة واقعية زمن الاستعمار الفرنسي بتونس حيث عمد المعمر الفرنسي الدخيل الى افتكاك أرض الشاب التونسي عنوة، فيها سطر الكاتب الحدث كما هو على علاته، في واقعية واضحة كانت تتخطى الشاغل الاخرى الضمنية الشكلية والفنية، ففي رواية: (حليمة) مثلا أخذ الكاتب الحدث الشعبي ممثلا في نقمة الأم على شيخ التراب الذي حرم حليمة من الاكل المجاني بالمدرسة وبعكسها تتميز الاشياء كما يقولون، إذ تنتقم مبروكة ابنة الشيخ في رواية (التوت المر) لفقدان العدالة الاجتماعية.. دفاعا عن الكادحين الضعفاء كالصراع بين الاباء والبنين في هذه الرواية ايضا... وفي مقاومة (عبد الله) لآفة التكروري التي تفشت بتشجيع من الاستعمار البغيض. وابطال (المطوي) في رواياته ينحدرون من الوسط الاجتماعي الشعبي.. ويتعاملون مع الموروث تعاملا اصلاحيا. مرده الاساسي تغليب ظاهرة الخير على الشر، مع مكافحة المستعمر واسباب القهر الاجتماعي. أي إن هؤلاء الابطال هم على ثقة تامة بمرجعيتهم الاخلاقية والفكرية والبيئية في مجابهتهم للشعوذة والتقاليد الباطلة، وباستعمال الافكار المتداولة لدى العامة.. أي بالاغتراف من معين الموروث الشعبي بنطق فصيح مشط ومتقارب بشيء من التجانس والجناس معا.

* إن الابداع الروائي المستخدم للتراث الشعبي... ينـدرج اليوم ضمن اخص خصائص وجودنا بمنعرجاته الايجابية والسلبية، وباخطائه واستقراءاته، ويكون بهذا الكيف افضل مما كان لان رياح التغيير التي هبت على الدنيا سوف لا تترك ما هب ودب واقفا لمجرد الوقوف، حيا لمجرد الحياة او متناميا في جزيرة نائية.. بل هي تتحاور لما يثري تطلعاتنا نحو رواية عربية جديدة تستأصل من انفسنا الانبتات، وتبعث فينا روح الجدل المعاصرة لقراءة فاعلة في فنوننا. وتقاليدنا التي نريد لا التي يراد لها ان تكون لنا... هذا هو الالتزام المعنوي والمادي الذي يهزنا من الكيان إلى الكيان... أي إنّنا لا يمكن لنا ان نتوقف عن السير ـ ولو خطوة واحدة الى الامام او الى الوراء ـ فالظرف الإبداعي الذي نعيشه عنيف وعنيف جدا.. لنتجاوز عجزنا وتقاعسنا فالعاصفة هبت

وتكاد تؤدي بنا في الابداع والـلأجدل، فهل يجوز اليوم أن نواصل الخطأ والفهم القديم للموروث أيًا كـان... ونستسلم في النهاية الى ايقاعات فلكلوريـة بسيطة متهرئة نقيم لها الدنيـا ونقعدها بينما هي في واقع الامـر ابوسنا الذي أرادوه لنـا زمن الاغتراب والغفلة والغبـاء. عن الذات... تـرى.. هل يمكن ان يتواصـل هذا الـزمن فنحيا ونمـوت في نفس الوقت..

(موسم الهجـرة إلى الشمال) للكاتب الطيب صـالح نرى في الصـورة المضيئة شريط وجودنا دون الاستقالة من هويتنا.. نرى ونرى في هذا البعد الروائي..

نرى وقع الصراع الفكـري بيننا والاخر... نـرى مجاوزة الموسم «من خلال ارتجاج كل الاشيـاء المحيطـة به» في ضـوء الجدل المرتـد على رجع الصـدى.. بين «احمد الجد» و«مصطفى سعيـد.... الغريب، والهيكليـة التحتية الهشـة المنذرة بـالانفصال.. عن الانـا والائتلاف داخل كينونـة أخرى خارجية مع ما يقصـه (البطل الراوي) من وقائع نبعت تحت شمس افريقيـة حارة، يسرى دفعهـا في «شرايين العشيرة» حتى ذاب جليد الشمال عندما وقف ـ البطل ـ يحدث الاخرين حـديث الطيبة وحسن المعشر. لكن برؤية انسانية مغايرة.. لا تحكم فيها ولا تسلط ولا استيلاب ومن هنا رسخ الراوي الجذور في محيط نخلة عالية أصلها ثابت في الارض وراسها مرتفع الى عنان السماء.. فالنخلة رمز الهوية والانا والاضاءة على الاخر.. وعنوان الوقوف في وجه «الحدثان» وصروف الزمن..

.. (فهيهات ان يعـد مثله من (الاجلاف) فـان غلظ مظهره فلقسوة الظـروف المادية عليه والافوراء جفـاء الهياة روح ربتها الحضارة حسـاسة بجمال الاشياء وذوق أصيل مهذب يستجيد الرقائق. تلك معالم ـ الحاج احمد ـ كما يمكن استنباطها من ثنايا النص: عراقة ووئام واعتـدال وسكون، ثراء انساني في سمت من الفقر، حكمـة تالدة من نحت القـرون، قلعة من الطمأنينـة الراسخـة فهو نمـوذج بشري قد اختمـر طويـلا في اعماق التاريـخ حتى عتق كجيد الخمـور. انسان العالم الثـالث مضمخا بتراث اصيـل. وينعته الترف العصري بانه (متخلف)؟.. فلا نستغرب ان يكون الجد في الرواية ـ وتلك اوصافه ـ منبعا يشع منه الامان والتفاؤل على الحفيد تتخرس فيه هواتف العالم الاخر (8).

إن ـ الكـاتب السوداني الطيب صـالح قد انطلق اسـاسا من واقع ملمـوس وواسع المساحة الافريقية مفتوح كالشراع يعـاند رياح العصر وتيار العمق الغاسق... فتح نافذة تطل بنا على واقـع.. «الامومة المشتركـة» من خلال شركيـة سعيد ـ مـن نبع حضارتين تدخلتا في تكوينـة، فراى باكثر من عينين، ونطق باكثر مـن لسانين أي في ثنائية تحاول مزج الحرارة بالبرودة وتشكيل الصورة الفنية ـ للثنائية التركيبية المزدوجة ـ في قناعات «سعيـد» الـداخليـة ومـوقفـه الحضـاري منهـا، ولكن المحن تظل تضغط على النفـوس والصراع القديم الحديث يحول المجـانسة الى خناق وعنف مسلط على الابـرياء.. ويختلط الشوق بـالشوك في «نفس سعيد» وتتحـرك الاحقاد من جـديد ويواجـه مصطفى سعيد بالتحدي، يقول الفصل الاول من الرواية ما يلي:

(عدت الى أهلي يـا سادتي بعـد غيبة طويلـة، سبعة اعـوام على وجه التحـديد. كنت خـلالها أتعـلّم في اروبـا، تعلمت الكثير، وغـاب عني الكثير، لكن تلك قصة اخـرى. المهم انني عـدت وبي شوق عظيم الى اهلي في تلك القـريـة الصغيرة عند منحنى النيل، سبعـة أعـوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم. ولما جئتهم كـانت لحظة عجيبـة ان وجدتني حقيقـة قائما بينهم. فرحوابي، وضجـوا حولي، ولم يمض وقت طويل حتى احسست كأن ثلجا

يذوب في دخيلتي، فكأنّني مقـرور طلعت عليه الشمس ذاك دفء الحياة في العشيرة، فقدته زمانا في بلاد «تموت من البرد حيتانها» تعودت أذناي أصواتهم، وألفت عيناي اشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم في الغيبة. قام بيني وبينهم شيء مثل الضباب الى وهلة رأيتهم. لكن الضباب راح، واستيقظت ثاني يوم وصولي في فراشي الذي أعرفه، في الغرفة التي تشهد جدرانها على ترهات حياتي في طفولتها ومطلع شبابها وارخيت اذني للريح ذاك لعمري صوت اعرفه، له في بلدتنا وشوشة مرحة.... صوت الريح وهي تمر بالنخل غيره وهي تمر بحقول القمح وسمعت هديل القمري ونظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة في فناء دارنا، فعلمت ان الحياة ما تزال بخير، انظر الى جذعها القوى المعتدل والى عروقها الضاربة في الارض...»

إذن هذه ملامح تحسسك بأهم موروث أصيل عندنا ما يزال ينعم بالحياة والوفاق والارتقاء... النخل عنوان الوجود والبقاء في صميم الموروث الشعبي الى ما لا نهاية...

ثم يضيف الطيب صالح قائلا:

«.. يبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد، فيهم أقوياء وبينهم مستضعفون بعضهم اعطته الحياة اكثر مما يستحق... وبعضهم حرمته الحياة، لكن الفروق تضيق واغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء... لم اقل لمحجوب هذا وليتني قلت، فقد كان ذكيا، خفت من غروري، الا يفهم...

وقالت بنت مجدوب ضاحكة: خفنا أن تعود إلينا بنصرانية غلفاء. لكن مصطفى لم يقل شيئا..»

إذن هذه لمحة تحليلية خاطفة عن جزء من أجزاء الرواية العميقة «موسم الهجرة» مفضلا الاشارة الى ماذكرت في دقة التلميح الذكي الذي امتازت به، وابعاد الرؤية الفكرية والثقافية التي تتضمنها هذه المسحة الروائية الابداعية الجميلة. التي لها اكثر من دلالة ومرجعية حول حقائق التعامل مع التراث في اشمل معانيه واعمق اغراضه.

إن الكاتب السوري زكرياء شريقي في روايته: «الضوء من الباب» قد طرح التساؤل بصيغة اخرى بواسطة (ابراهيم العبد) الذي يتساءل عن أسباب النهوض من فراشه للابتعاد عن النوم والتحرك بهدوء. بعيدا عن الظلام وبحثا عن الضوء الابيض...

تأمل هذه الفقرات البليغة:

«... تذكرت حارتنا... تذكرت الحزن المعشش في العيون... كان لي حبيبة هناك... سرقها الحقد... في حينا، سرق الحزن بريق عيون الاطفال.. فبدت غائرة مجهدة متعبة».

اي ان تذكر الحارة والدلالات التي تتجمع بها اقوى شريط يعتمل في النفس وينطلق من منحى الموروث الشعبي الصرف الذي له اكثر من معنى في الرؤيا الابداعية.

وهنا يبرز ـ نجيب محفوظ ـ في مقدمة القاصين والروائيين العرب الذين يتعاملون معاملة جادة مع التراث الشعبي، فتكاد ـ الحارة ـ في رواياته وابداعاته العديدة تشكل المساحة والفسحة والفضاء في أكثر من اثر.. اذ الحارة ـ في عرف الابداع الروائي عند نجيب محفوظ مشدودة بالافكار والتقاليد المرصوصة الى بعضها بعضا في كثافة نفسية واجتماعية لها اكثر من مبرر اخلاقي وثقافي، ذلك ان ابطال (الحارة) تتوزع على مختلف أركان وأجزاء الفعل الروائي عند هذا الكاتب المبدع.. فهي لمحة فنية شعبية متكاملة مليئة بشريط حياتي بغابات الجمال والفنون... او كعلامة ترتسم على ابطال وبطلات تلك الأعمال في: القاهرة الجديدة/خان الخليل/زقاق الدق/بداية ونهاية/بين القصرين/ قصر

الشوق/السكرية/اللص والكلاب/ثرثرة فوق النيل... وغيرها وغيرها. وحتى الشخوص ناطقة باعمق وافصح لسان شعبي عن طريق: حسنين الحلاق ودرويش الفوال، وابو سريع صاحب المقلى، والمعلم حندس، وغير ذلك كثير وكثير في اجواء شعبية هازجة بالحلم والامل، طافحة بالحرمان والالم...

هنا وهناك في فضاءات حرص الكاتب على تجسيمها في ابداعاته ضمن رؤية خطط لها وارادها تعبيرا عن حالات شعبية يشعر بها في عمقه ككاتب عمل على تواصل الربط مع هذا الحس المتدفق في اكثر من اثر... حتى عدنا نفهم المجتمع المصري فهما جيدا عن طريق رواياته وقصصه والاجواء التي تعامل معها تعاملا حيويا انطلق من بداية التأسيس لابعاد التألق الشعبي والإعتزاز بالنخوة التقليدية الأصيلة التي لا تغيب على أية عملية ابداعية عند - نجيب محفوظ - فهو يحاور ذاكرتنا بردها الى أصلها وأشكالها الأولى والجميلة يصور اطلالتها على الماضي واستحضارنا لشخصياته وعوالمه وضروبه المريحة والقاسية وبذلك يدخل انماط حياتنا فينشط خيالنا في الشعور واللاشعور... وتبرز صور تركيبية جميلة تؤكد على سلامة التمشي فيثير في اعماقنا ملاحم عديدة عبر.. المرايا.. الحب تحت المطر.. حكايات حارتنا.. عصر الحب... وفي اعمال اخرى ايضا.

إن - نجيب محفوظ - كان عصارة عصره ومصره تفنن في اغوار أبطاله ومساحاتهم الواسعة التي تغترف من معين الموروث ما طاب لها ولذ... فنالت أمل هذا التجسيم في (السكرية) الذي جاء فيه: (لم يطرأ على البيت القديم في بين القصرين اي تغيير يذكر، الا ان الجيران بما فيهم حسنين الحلاق، ودرويش الفوال، والعولي اللبان وابو سريع صاحب المقلى وبيسيس الشرباتلي، كل أولئك قد علموا بطريقة أو بأخرى أن اليوم تزوج حفيدة السيد احمد من ابن عمها - وخالتها - عبد المنعم. حافظ السيد احمد على تقاليده القديمة فمضى اليوم كغيره من الايام..) اي بعبارة اخرى هناك لمحة تصويرية لحفل الزفاف او (حضور المأذون) كما يقولون في مصر.. اذ يعتبر هذا الحدث اكبر احداث الاسرة المصرية، والعربية عامة وفق ما نصت عليه التقاليد... اي ان - روايات نجيب محفوظ - تعتبر حافظة بحق للموروث الشعبي العربي في مصر... والجانب الاجتماعي والوطني أيضا... كل ذلك بصيغ محلية اية في الفن والحركة الروائية التي تعيشها ابطاله من وراء لمحات شخصية لكل المحتويات ولو كانت جزئية بسيطة فهو انشاء وضعي متقارب جدا مع المفهوم الذي ارتآه الكاتب وعمل على تجذيره في آثاره بكل دقة مستمدا غزارة صوره والوانه من الرصيد الشعبي الذي لا ينتهي... وكذلك كشف الواقع المرير عبر الاقطاع «الباشواتي» واوضاع القهر التي كانت سائدة في المجتمع المصري والعربي بصورة عامة.. كاقتطاع اراضي الفلاحين واقتسام خيراتها، وصنوف القمع والارهاب في ظل الحكم الانقليزي أو الفرنسي او الايطالي بين المشرق والمغرب العربيين... والصراع الفلسطيني الاسرائيلي وما سجلته الحروب العربية في هذا المعنى من تناقض للرقعة وصولا الى جيل التحدي جيل الانتفاضة الذي لا يطفو على سطح الكتابة الروائية العربية في عملنا الى اليوم.. ما لم يكن الواقع قد مكننا من رؤيته وتصفحه.

لعل «الطوفان» للكاتب التونسي مصطفى الفارسي قد اوضحت العلاقة بين المضامين والشخوص العائلة/القرية/ الارض / السلطة / أي بصورة عامة، الفرد والجماعة... في شخصيات: (درصاف) الفتاة الجميلة الذي قرر والدها تزويجها من ابن اخيه (سرديد) فتثور ثائرة أبنائه لان تلك الزيجة ستكون بمثابة النافذة المفتوحة لإبن عمهم

للحصول على الارث في أرضهم.... فتتفرق العائلة وتتغير علاقاتها القديمة. و(كندار) جمع وأوعى وتوسع في ملكية الارض بطرق ملتوية وغير واضحة. جلبت له العداء والمكر والاستعداد لدرء الظالم والموضوع كما نرى شعبي بالاصالة صامد ومسيطر على حياة القرى الى يوم الناس.... فهو مشغل حياتي مليء بالخرافات والمعتقدات او هو «هاجس الاعلى والاسفل» في «الطوفان» والكاتب مصطفى الفارسي اعتمد في مسرحيته تلك ما يشحذ فكر القارىء والمشاهد المتامل لتلك الدوافع والعوامل النفسية المضطربة على الركح الصغير ومنه الى الركح الروائي الواسع في حياة القرى عامة الناس واهل الحل والعقد وهنا يتصاعد البناء الدرامي بحذق، فتتجسم العواطف الكاذبة الخاسفة والمذبذبة مع الاحاسيس الباطنية الدفينة الناجمة عن الكتب والفن... (تكتسي الحكاية في (الطوفان) برداءة الاسطورة اللامحددة مكانا وزمانا. وهي فيها ميل من صاحبها الى الأحداث المطلقة والمشاكل الانسانية وكانهما يقيمان ضربا من «المباعدة» ازاء الواقع المحيط ويداريانه كانهما معه في لعبة القط والفأر، واللعبة جد الجد، فالوظائف والاسماء والأسلوب القائم على استعمال تراكيب قديمة كانها اقنعة دون الواقع او هي الظواهر التي تعمي ما يقوم بين المسرحية والواقع من رقيق العلائق والوسائط وهذه الجدلية التي تقتضيها «حرية» المؤلف هي المحك الذي تبرز فيه (صنعة) الادباء وحذقهم...

*ومع - عز الدين المدني - في (من حكايات هذا الزمان) انها تسلسل طبيعي لواقع الخرافة في المطلق، وابداعاتنا في الخصوص المخصوص للمساحة الذهنية والاجتماعية والنفسية المستقاة من الموروث الشعبي النادر المثال... باعتبار ان الحكاية هي (حدث) لاي شيء وفي اي شيء... بتأثير مباشر من الادب الشعبي... اذ هو الحكاية التي نشد اليها الرحال... وهو النقل والوصف وتثبيت القيمة الجمالية والفنية للنص.

فكيف نتلقى حكايات هذا الزمان... عبر الكلام... اي كلام ينقله الركح النوعي من صحائف العشائر وتاريخ الشعوب... ومن خلال هموم الناس وأوهامهم للاشياء، للاقوال والحكايات... في الغربة والاغتراب والذوبان في الآخر والوقوف على الجسر بثبات... والزمن في الفكر العربي منسي أو مبني للمجهول... هو هو... في قاع الشيء، في رأس القائمة بلا هرم أو بناء.

حكاية هذا الزمان في التمرد على التقييد والضغط، فهم الحكاية التقليدية بالاساس، مضمونا وشكلا في هذيان المغترب وحيرته حول الذات والاخر...

في محاورة الوعاء التاريخي مستفزة مستقراة فحولة وغير خجولة... محاورة المشكلة المستعصية على الحل في سالف الايام والازمان.. في مكنون الحال والاحوال في اي زمان ومكان.

وهنا بالذات تكمن محاورة - المدني - للتراث الشعبي. بفعل تنكيلي مجاوز ومخترق للأشياء... أي ليست المحاورة من قبل الكمي الوارف الظل... في حكاية الباب... في الزمن القديم (كان في قديم الزمان مجرم من افظع المجرمين الذين عرفتهم البشرية الشرقية الطاهرة، قد اقترف جريمة أفظع من جرائمه السابقة، فحكم عليه السلطان بعشرين او ثلاثين سنة سجنا في الحبس المضيق ليريح الناس من شره... لكن قبل ان يقاد المجرم الفظيع الى الحبس وان ينفذ فيه الحكم قال ك السلطان: (يا هذا... إن استطعت أن تفر من الزنزانة باي طريقة كانت، فاني أعفو عنك..(10).

إذن... فالحكاية كمصدر من مصادر الموروث الشعبي تشكل قطب الرحى في هذا

العمل مع توفق الكاتب في جعلها تتجاوز حدود الزمان المعني دون نفي صلتها بالماضي وحسن توظيفها في الحاضر في إسقاط غير مباشر أو مستهجن.

اي ان الحاكي ليس ماخوذا من دهليز التاريخ الى المعاصرة. بصورة مجانية، أو ما كان من اقدميته محجوبا عن الحاضر المعيد له من عمق الزمن السالف الى التأليف في امتداد الانظار على المدى التاريخي والاجتماعي.. أي أن آفاق زماننا يتصل بالحكاية أي حكاية من الزمن الغابر بموجب تنوع الحدث واستمرارية الوجود...ثم تجريد شخوص الحكاية من عقدتها الماضية فتكون غير خاضعة للشكل بل الى توليد شتى الاشكال من (الحدث الفرد) وبهذا يندرج التجريب كمحاولة في تعصير الموروث الشعبي وتبسيطه بروح العصر، وبذلك تعيد الحكاية رونقها وجمال أحدوثتها لكن بأشكال مغايرة وهكذا تعيد (حكاية الجمل) و(الكتب المحروقة) و(سكان جزيرة المشتاق) و(الانسان الضائع) وغير ذلك الى سبل المعاصرة في شكل يختلف عن الماضي وتنسحب عنه في نفس الوقت وذلك أفضل عند عز الدين المدني.

المصادر:

1) انظر كتاب: «الثابت والتغير» دراسات في المسرح والتراث الشعبي للاستاذ حسن عطية: البيئة المصرية العاشر للكتاب 1990، ص 5.

2) كتاب: لغة الطفل والحلم قراءة في ذاكرة القصة الغربية للاستاذ محمد برادة - الشركة العربية للناشرين المتحدين، ص 5.

3) دراسة: هياكل قصة البطولة من خلال الادب الشعبي للاستاذ احمد ممو - مجلة قصص العدد 40 لسنة 1978، ص 7

4) كتاب: في نقد القصة والرواية بتونس. د. نور الدين بن بلقاسم الدار العربية للكتاب - 1989، ص 18.

5) رواية: حبك دربـاني - للبشير خريف - عن شركة فنون الرسم صدرت سنة 1980، ص 19.

6) التصتيكة: باللهجة العامية التونسية تعنى قلة الذكاء واصل الكلمة - ايطالي - من (الستودو) مادة تسد بها القفب وتعني بهذا الاستعمال اسداد الفهم، ص 20.

7) كتاب: في نقد القصة والرواية بتونس. د. نور الدين بن بلقاسم الدار العربية للكتاب 1989، ص 21.

8) من مقدمة بعنوان: «الثابت والمتحول - للاستاذ توفيق بكار قدم بها رواية (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح «عيون المعاصرة» دار الجنوب للنشرة تونس 1979، ص 28.

9) من: قضية الخضرمة والاستعارة «لمقدمة» الطوفان لمصطفى الفارسي - قدمها الاستاذ عبد الفتاح ابراهيم «عيون المعاصرة» دار الجنوب للنشر تونس. 1989، ص 36.

10) «من «حكايات هذا الزمان» لعز الدين المدني تقديم سمير العيادي (عيون المعاصرة) دار الجنوب للنشر صدرت سنة 1982، ص 37.

التوت المر للاديب محمد العروس المطوي نشر السنة.

محور العدد

التجربة والحداثة في القصة العراقية في الخمسينات

محسن جاسم الموسوي*

ظهرت دراسة د. محسن جاسم الموسوي هذه كراس عشية أحداث الخليج العاصفة، ولم تنشر لهذا السبب، الأمر الذي يدعو الى نشرها لناخذ منها مداها الفعلي بصفتها واحدة من الدراسات التطبيقية القليلة في التجريب والحداثة والغير الثقافي وانقلاب الوعي. وهي وإن بدت معنية بالقصة في العراق في الخمسينات، لكنها تقدم افتراضات ومراجعات تصلح لتوسيع مدى النظرة للأدب العربي الحديث.

1- رؤية «الرجل الصغير» في القصة العراقية

لم يرد مصطلح (الرجل الصغير) في الكتابات القصصية العراقية على أنه استخدام مجازي لابن الشعب المحروم في ظل أنظمة الاستغلال رغم أنه ظهر عنوانا لواحدة من قصص عبد الملك نوري في مجلة الاديب (1952)(1)، بل ورد بديلا عنه استخدام آخر هو (ابن الشارع) في حصيد الرحى لغائب طعمه فرمان (1954)، ليفرد له محمود العبطة كتابا بعنوان رجل الشارع في بغداد (1962) قاصدا بذلك ابناء الشعب الذين أقاموا علاقة رفض للحكومات المتعاقبة طيلة المرحلة الماضية ولغاية ثورة تموز 1958، وهي علاقة استأثرت باهتمامات المؤرخين المعاصرين ودارسي التاريخ الأدبي تنطوي على عفوية وتعقيد في آن واحد، لكنها تفصح دائما عن قدرة أبناء الفئات الاجتماعية الواسعة على فرز الحسن من السيء والفاضل من الرذيل في واقع الحكومات.

ولهذا لم يكن مستغربا أن يتوارث الناس رفض المشاركة في الحكم منذ فساده قبيل سقوط بغداد 1258، ويعتبرون ذلك أبعث لراحة البال والضمير ليتأكد الامر في نزاعات تناقلها الكتاب في العشرينات والثلاثينات، كما نقرأ في (أعوام الرعب) لشاكر

خصباك، والتي احتوتها مجموعته عهد جديد (القاهرة: مكتبة مصر 1951) اذ يقول المتحدث في التوطئة:

«كنا نعيش في أمن وسلام إذ لم يكن لنا علاقة بالحكومة وكان كل منا راضيا عن حاله. ثم بدأ الزمن يتغير وشرعت الحكومة تتدخل في شؤون الناس، والناس يتدخلون في أمور الحكومة ص 186». والمتحدث في هذه القصة يجعل طرفي الصراع متحددين بسلطان وبأبناء شعب، بما يعني ضمنا أن الزمن دخل هو الآخر طرفا في هذا الصراع، فالزمن يتغير في منظور ابن الشعب، أو رجل الشارع، جراء قناعات متوارثة ليست صحيحة، أصولها تكمن في البذل والامتهان الذي عاناه، فتصور الفعل آتيا من خارجه، ورضي لفترة طويلة بذلك، ولهذا لم يكن مستغربا أن تأتي الاجناس الادبية أميل الى التكوين البلاغي الرافض منها الى البنى النابضة بالحياة البشرية، وأكثر انحيازا للافكار منها الى الاحاسيس عامة، رغم أن الثلاثينات شهدت تخلخلا في هذا التكوين البلاغي في الشعر والسرد الخارجي على الشخوص في القصص. وحتى تعبير (ابن الشارع) أخذ يعني ضمنا الفئات الاجتماعية النامية أو الوسطى، دون استبعاد لمواصفة الاستغلال القائمة في تركيبة بعض هذه الفئات. لكن التسمية تعني انحيازا لمفهوم واضح آخذ بالتبلور في الاربعينات عند رؤية جنود الحلفاء، يغازلون فتياتنا بوقاحة ومجون غير عابئين بتقاليدنا. كما يقول غائب طعمه فرمان في التوطئة لمجموعته **حصيد الرحى**، وهو ما يورده انعبطة أيضا، بمعنى أن الحس المتزايد بأبن الشعب، مقاتلا او منتجا، تأكد في عملية وعي وصراع في العقد الخامس من هذا القرن: فاذا كان ابن الشارع قد رفض الحكومة اداة طيعة بأيدي الاجانب، فإنه ايضا الذي يقاتل ويبني ويعلم ويضع لبنة في كيان الوطن. اما الصورة العامة لابن الشارع أو رجله عند الفئة المستفيدة من الاجنبي فتحيل التسمية تدريجيا الى تسفيه مقصود وتفريق اجتماعي، لتسقط عليها معنى آخر يرادف السوقية، فيضيع جوهرها جراء غلبة التقاليد والافكار المتنفذة للفئات المهيمنة طيلة تلك المرحلة وما تلاها من اختلال في القيم والمفاهيم في ظل ضعف السلطات الستينية وتردي اوضاعها.

بدء القصة:

لكن التسمية في مواصفاتها الايجابية الاصل تعني ابن الوطن، المكافح في الحياة والانتاج والخدمة العامة والمواطنة، وهو لهذا السبب وفي أوضاع يسودها القهر لابد من أن يكون مستغلا ومسحوقا ومعذبا، وهو ما طرحته القصة العراقية، ليجري التركيز تدريجيا في هذه القصة على الانسان «الصغير» أو المضطهد، البعيد عن ضوء الجاه والسلطة، والذي كان وجوده موضع اتهام وامتهان في آن واحد، لكنه يكد ويشقى برغم ذلك: وهو إذ يتكرر في الآداب العالمية على أنه المسحوق المعدم underprivileged دونما حظ في حقوق وبمطالبة مفترضة بالواجب، فان لمسة دستويفسكي مرة وكافكا مرة أخرى تغلب على رسمه في القصة العراقية في الخمسينات بخاصة فتظهره مالكا لما يبديه مفاجئا للآخرين او محاصرا دون معنى من الخارج.

لكن هذه اللمسة لم تكن بينة من قبل في مطلع الاربعينات، عندما كانت الشخصية تذوب في الموضوع طيلة العقد السابق ومطلع العقد اللاحق، فتبدو هامشا في

موقع تغلب على ادارته فكرة الكاتب المسيطرة مطروح في سرده الذي قلما يسمح للشخصية بالخروج عليه حركة أو فعلا أو حوارا. ولهذا المطلع المضي في طرح فكرته، محركا شخوصه على هواه في مواقف صراع سياسية واجتماعية حسب ما ثبته ذو النون أيوب وعبد المجيد لطفي وغيرهما في مغزى الكتابة القصصية؛ ذلك لأن القصة العراقية شأن القصة بشكلها الواقعي اينما وجدت بدأت حيث توقفت عفوية الحكاية فاتحة أولا نافذة الرؤية جواز مرور لواقع يلح في الدعوة للاصلاح قبل أن تمر هذه القصة في دورة مناقشة الواقع من داخله، فيبقى الواقع ضاغطا على القاص نفسه مرة واحدة، دافعا إياه الى تلمس سبل الاصلاح قبل كل شيء.

الإصلاح:

ولهذا ليس غريبا أن يصغر الشخوص في القصة أو ينزوون صغارا أمام الافكار والقضايا طيلة عقود نشدان الاصلاح أولا، في الفن التشكيلي كما هم في الأدب القصصي والآثار الشعرية: فالهوية الشخصية للفرد لا تعني القاص كثيرا ما دام ذهنه معنيا بأفكار وقضايا تمثلها هدفا وسبيلا في الكتابة والاداء الفني. ويمكن ان تتضح هذه الصورة عندما نتوقف عند عناوين القصص مثلا في الثلاثينات، فنقرأ من مجاميع أيوب رسل الثقافة والضحايا والكادحون والعقل في محنة. ومن قصص عبد المجيد لطفي (الفضيلة) و(ثمن الفتاة) و(شك الزوج) و(حب يائس) و(المدينة)، ومن يوسف متى (قاتل اخيه) و(ضحية العهد) و(المنتحر)، وغير ذلك من القصص المعنية بمشكلات اجتماعية وسياسية يرى القاص ضرورة المشاركة في مناقشاتها وحلها. وسوف تستمر هذه النزعة قوية في القصة العراقية في العقدين اللاحقين عند فرمان والصقر وشاكر خصباك، وغيرهم كما انها تمثل بعضا من اتجاهات المجددين في الفن القصصي كعبد الملك نوري الذي ظهرت قصص عديدة لديه تعنى بمثل هذه المشكلات وبمناقشتها تقريريا خارج السياق السردي، كما حصل في (الديك الملحد) ـ مجلة الرابطة 1944(2). ولهذا لم يكن غريبا أن يلجأ كتاب وساسة الى القصص على انها سبيل في التغيير السياسي ـــ الاجتماعي، شأن عبدالقادر اسماعيل البستاني ولطفي بكر صدقي وعبدالمجيد الونداوي وفؤاد بطي وغيرهم (3).

لكن نزعة الاصلاح التي وجدت سبيلها في السرد ليست سياسية تماما، بل غالبا ما كانت ذات مزاج رومنسي منحاز الى العواطف على حساب التمايزات الاجتماعية، بما يعني أن الحبيب أو الحبيبة هو المغلوب والمنكود والمضطهد، وبما يعني أيضا أن المطالبة بحقوق المرأة تقع ضمن فئة المستغلين والمنكودين والاشقياء ولهذا كان عبدالمجيد لطفي محقا في الاشارة الى ان السياق الاشمل للقصة في الاربعينات والخمسينات هو انها «قصة وفكرة وهدف، حيث الكاتب «يحمل فكرة معينة هي الهيكل العام للقصة ثم يدقق في الفكرة ويوجهها الى هدف». ويضيف بشأن المرأة «وحتى قضايا الحب...كانت تأخذ من القصة العراقية طابعا اصلاحيا في محاولة لمنح المرأة حقوقا افضل..مجلة الكتاب»(4) لما الفرضية الغالبة في أغلب القصص فهي منحازة ضرورة لابن الشعب، رجل الشارع، صاحب العواطف العميقة والتضحيات والذي لم يظهر بصورته وأبعادها الشخصية بعد، بينما تبدو الفئات الأعلى في السلم الاجتماعي منغلقة على ذاتها، ميتة وهي خالية من

الحيوية والابتكار، كما هو الأمر في قصة عبدالملك نوري (جيف معطرة) التي ظهرت في خاتمة العقد (الاديب 1949)، أو في قصة جبرا الطويلة التي تلتها بعنوان (صراخ في ليل طويل).

ابن الشعب:

أي أن قضية (الرجل الصغير) في القصة العراقية مرهونة بأمرين عندما نريد التعرف على ابعادها ومواصفاتها الفنية والاجتماعية أولهما السياق التاريخي للوعي وثانيهما التغيير والتحول السياسي - الاجتماعي. فاذا كان الرجل الصغير يختفي في الظل أمام الافكار الاساس المهيمنة، فلا تلازما قائما بين وعي الكاتب من جانب وضغوط الواقع الداعية للاصلاح من جانب آخر حال دون تقديم صورة كلية أو حية لهذا الانسان المغلوب، ورغم اتفاق الكتاب على تأكيد مكانة ابن الشعب، رجل الشاعر، ودوره، إلا أن هذا الاهتمام لا يعني الانتصار فنيا لقضية رسمه متكاملا. ولهذا لا يسع المرء الا ان يتفق مع أحد أبرز الناشرين النشطين لحركة التجديد في الخمسينات، وهوالاستاذ خالص عزمي على أنها (الفرد البسيط المكافح من أجل حياة أفضل ومن أجل عمل شريف أو ذلك الشخص الذي يكافح الطغيان والاستبداد والتعالي، أوذلك الانسان الذي يود بكل طاقاته ان يتخلص من الغرور القاتل والانانية والفساد الذي سقط في هويته(5). ولكن هذا الانسان هو الرجل الصغير في المعركة غير متكافئة، ولا يحتاج غير لمسة أخرى لتمنحه ابعاده الكاملة فيظهر منتصرا على نفسه أو على الخارج. ولم يكن الوعي الكلي مالكا لهذه اللمسة، لكن بذورها كانت تنمو بهدوء في مطلع الأربعينات، وإذا كان الوعي الثلاثيني وعيا اصلاحيا معنيا بالافكار والمفاهيم فان السنوات اللاحقة طرحت الافكار من خلال الانماط والنماذج البشرية بينما كان التيار الخفي يتنامى بهدوء نحو تأكيد مختلف على الشخوص وداخلهم يقبع في أصول التجديد ووعيه. ولعل امتزاج الافكار بالنماذج البشرية هو السائد في الكتابة في الاربعينات، كما ذكر ذلك عبد المجيد لطفي محقا عند تقديمه لمجموعة شاكر خصباك صراع (1948)، عندما أشار الى أن القصص التي ستقرأها (منتزعة من صميم حياتنا - ومن بين أهلينا واصحابنا وجيراننا، ومن بين التعساء والأشقياء والمعذبين والجهلاء، ومن بين الاغنياء المتبطلين الذين لا يرون الحياة غير معدة يجب ان تملأ بما لذ وطاب، ويأبون رؤية النور والحياة الصادقة وما فيها من جميل التضحية والاصلاح)(6).

إذ يجري تأكيد خصباك وعدد آخر من قاصي الاربعينات والخمسينات على موضع أساس هو «أن الفضيلة والرذيلة، والفقر والثراء في صراع دائم بين ابطال هذه القصص». مشيرا ايضا الى قضية تخص معنى الشخصية وعلاقتها بالوعي وتناميه. فإذ يتحدث خصباك «عن اناس سبق ان عرفتهم وبلوتهم» الا انه «لم يتحدث عنهم كأفراد إلا لأنهم يمثلون عددا كبيرا من نضائرهم» - ص (11).

وتستحق هذه الاشارة وقفة قصيرة لانها تعنى بالنقلة النسبية من المفاهيم الغالبة في كتابة الثلاثينات ومن العناية بالانماط والنماذج في سياقات الصراع ضد الاستغلال والرذيلة. والنقلة في مثل هذه الحالة ليست قفزة زمنية او طفرة حتمت التغير، بل هي نمو بطيء يجمع قواه بتؤدة بين الاخفاق والنجاح من خلال وعي بمعنى الفن

واستجابة أدق لقيمة الفرد في المجتمع، وهو وعي لا يمكن أن يكون فردانيا دون محيط مستوعب، يتيح له المناقشة والاستفسار والرفض والمراجعة. أي أن اللقاءات والجمعيات والمقاهي، كأصدقاء الفن في (1940) أو تجمعات دار المعلمين العالية أو المقاهي البغدادية لم تكن إلا بعضـا من وعي أخـذ بالنمـو من خـلال الـرد على ضغـوط الحرب الثانيـة والتكالب على المنطقة العربية وتحدي الوطن، وهـو ما تشير اليه كتابات عدد من الفنانين والشعراء والقـاصين الناهضين بقضيـة التجديد: فـالضغوط والتحـديات تـوقظ الذهن وتدفعه الى المراجعة الصافية، مسلّطة عليه شعاعا حادا في نوره ووهجه، دافعة اياه ايضا الى تأمل ذاتـه وتأمل الاخرين في آن واحـد، ولهذا لم يكن مستغـربا ان يكتب عبـد الملك نوري عن معنى الامة مثلا، بينما تفرد مجلـة الفكر الحديث والبيان والاعتدال والرابطة والجزيرة والهاتف بعـدها الاسبـوع والثقافة الجديـدة الصفحات لقضايـا الديمقـراطية ومعنى الفرد والمجتمع وطبيعة التحدي الصهيوني للمنطقة العربية... الخ.

الذات والآخرون:

وبرغم أن السنوات الأولى من الأربعينات لم تكن خـالية من النتاجات التي تهتم بالتشخيص، إلا أن الاتجاه العام كان نحو المفـاهيم والافكار من خلال النماذج البشرية. ومن العبث أن نتصور إمكانية ظهور نـزعة التشخيص والاستبطان على أنها نقلة واحدة في الفن القصصي، كما أن من العبث تصورهـا بمعزل عن غيرها في الفنـون الاخرى. وإذ يصعب تحديد تأريخ تنامي النزعـات الفنية، إلا أن المتغيرات الفعلية الخارجية من جانب وتجمعات المعنين من جانب آخـر تتيح لنا أن نبحث في بعض مكونات الرؤيـة الابداعية عند جواد سليم والسيـاب وعبد الملك نوري، من بين آخرين، على أنها مكـونات تتيح لنا الحديث عن وعي بأبن الشـارع، أو انسانـه في سياق وعي بمعنى الفن ومهماتـه. ورغم انها المصادفة التي تأتي بـالسياب الى بغداد عام 1943. وهي ذاتها التي تيسر لنا بعض رسـائله بين 1944 ـ 1946 مثلا، وتطلعنا على مـذكرات جواد سليم لـلاعوام 1941 ـ 1945. وتقودنـا الى بدء الاشكـالية ـ الـذهنية في معنى مشاكلـة الواقع لـدى عبد الملك نوري، إلا أن هذه جميعـا تفصح عن وجود قلق أو توتر ازاء فعل الابـداع وبالتالي ازاء العلاقة بين الأفكار والأحاسيس والتجسيد.

وإذا كانت رسـائل السياب وقصـائده الأولى تشي بشيء يهم هذه المداخلة في معنى تبلور شخصيـة الرجل الصغير، فـانه يكمن في قنـاعته بلـزوم التحرر من كل مـا يعيق العاطفـة ويحيل دون ظهورهـا بذاتيتها التي تتشكل منهـا صورة الشـاعر دون شروح. ومثل هذا الميل المبكر للثورة والتمرد على القوالب الجاهزة في الصور والتشبيهات معززا لاحقا بقراءات في (شللي) وروبرت بروك وتي اس. اليوت وادث ستول وكيتس وغيرهم اوجد عند السياب فضاءه الشعري بين تجاربه الشخصيـة ورؤاه وبين لوحاته الشعرية المعنية ايضا بابـن الشارع المنكود المضطهد، دون أن تبدو هذه اللـوحات مجرد تصوير فـردي او اطر للنقـد الاجتماعي ـ السيـاسي. وهكذا تأتي (المومس العميـاء) مثلا رؤيـة شعريـة موحية لا لقضيـة شقاء المومس العمياء اليـومي، إنما لشقاء كلي يعانيـه الوطن المستلب، عنـدما تنمـو الصـورة الخاصة في مجاز ذهنـي اوسع تتراكم صوره الموحيـة لتعرض مفهوما متجددا لا توقفه قوالب او افكار مسبقة خارجة على التكوين الشعري.

وأشد وضوحا في النصف الأول من العقد الخامس ذلك النزوع في الفن التشكيلي لدى فائق حسن وجواد سليم نحو التشخيص او التجسيد الذي وجد ضالته الكلية في النحت، لدرجة ان جواد سليم راى فيه الاكثر قدرة على التعبير عما في نفسه، وهو ينشد الى أبناء شعبه، شغوفا بمظهرهم واجسادهم قائلا في 7 ـ 8 ـ 1945 وهو يتأمل النسوة انه كان يتطلع بشوق الى «تلك الرقة والأنوثة الهائلة والعيون الواسعة السوداء المليئة بالرغبة المكبوتة والحياء الجذاب» مضيفا:

«وأجمل شيء لفت نظري هو هذا الرداء العجيب ـ العباءة ـ والطريقة التي تلبس بها العباءة. وهن يتمخطرن امام المعروضات بنعومة واهتزاز متثاقل. وهي تنزل من على رؤوسهن ثم تلتف حول ادوار الكتف وتأخذ قطعة منها في الدوران حول الذراع العاري الأسمر ويخر قسم منها الى الأرض سابحا حول الردفين بشكل مبهم ثم ملتفا حول الساق...، كانت هذه المناظر تجذبني..»(7).

وبينما كان هذا الانشداد لدواخل الشخوص ومظهرهم يقوده نحو منح النحت روحا وحركة، فان حسه المتزايد باللون، حيث (الدنيا كلها ألوان، حتى في الوحل الذي أمام شارعنا ملايين من الألوان ـ 110». لم يكن مجرد وعي باللون تحت تأثير الواسطي أو المدرستين الفرنسية والايطالية، بل هو أيضا وعي متزايد بالحياة المعاشة. «أريد أن أعيش لكل الناس لاني سأموت مثلهم ـ 105»، بما يعني انشداده لابن الشعب، رجل الشارع ولوطنه مؤيدا ما قاله المصور البولوني جابسكي له ولغيره من الفنانين. لن تكونوا شيئا إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته ـ 101».

ظروف غير متكافئة:

أي أن ثمة انتقالة من التجريد والافكار الى الاحاسيس معبرا عنها في التجسيد متكاملا في النحت، أو في الرسم ضمن لوحات ملؤها الحركة الانسانية. ولعل انتقالة مماثلة يمكن أن تطرحها إشكالية النص والواقع في «مأساة الفن» لعبد الملك نوري في مجموعة رسل الانسانية(8)، والتي أعقبت قصص نوري الاخرى الحافلة بالمفاهيم والمواقف والافكار التي تابعها أيضا في قصة احتوتها هذه المجموعة أيضا «نهاية الدكتور عزمي». لكن (مأساة الفن) تحتوي ذلك المزيج من الجد والهزل في معالجة جدوى الكتابة وحدودها في المجتمع العراقي انذاك؛ فالكاتب المسرحي رمزي يشعر بالضيق والكرب جراء الحدود المفروضة على حرية الفكر، لكنه ينقاد برغم ذلك الى طلبات الفرق المسرحية وتحديداتها، اما الاشد مرارة فهو حسه بضرورة الافادة من سبل الكتابة الفنية في التحليل النفسي، وهو مالا يتيحه لهم الواقع. وبرغم ذلك فأن مأساته تنقلب الى مهزلة على المسرح بعدما تعذر استقدام الممثلة المعدة لغرض اداء دور الحبيبة التي ينتحر أمامها البطل. أي أن (مأساة الفن) يمكن أن تعد (محاكاة ساخرة) للمسرحية العاطفية، ودعوة ملتوية الى ممارسة مجدية لمهمة الكتابة من خلال طرح الكاتب رمزي وصديقه الرسام السطحي شخصين متناقضين في استيعابهما لمعنى الفن. لكن الأهم في مثل هذه المحاكاة هو تمكن نوري من انتقاء المومس ممثلة بديلة لعضوة الفرقة (الموهوبة) التي امتنعت عن مرافقة الفرقة المسرحية في عرضها خارج بغداد. فبعد سقوط الملقن من على

كرسيه خلف الستارة، وتأخره لدقائق عن تلقينها كانت المومس تنادي عليه غير عابئة بالجمهور «وين رحت يا ماتستحي»، فتضطر الى ابتداع المفردات والاقوال التي لا علاقة لها بموضوع المسرحية. أي أن الفرقة ذاتها والمومس يشكلون جميعا بعضا من «الرجل الصغير» المستلب والمقيد في ظروف غير متكافئة. ولهذا كان ضحك الجمهور إزاء كلامها الخليط وارتباكها ضحكا على واقع يضج بالمفارقة والافتعال والتناقض.

وعلى الرغم من أن الكتابات القصصية منحت الرجل الصغير، ابن الشعب في ظروفه غير المتكافئة اهتماما شبه الكلي. إلا أنه لم يعر الاهتمام بما يدعنا نتذكره فردا، بل غالبا ما ضاع في لجة من المفاهيم والافكار والصياغات التقديمية التي ولع بها عدد من القاصين، فاصبح واحدا من عشرات الأسماء التي تظهر في هذه القصة أو تلك ولم تسنح له فرصة الظهور الا في النصف الثاني من العقد الخامس (الاربعينيات). عندما خصه الشاعر والفنان والقاص باهتمام آخر انتشله من الاطر والمفاهيم المسقطة عليه. بانين هذا الاهتمام على استيعاب ووعي مختلف ظهرت بذوره متفرقة في مطلع العقد لتنمو بهدوء طيلة الاعوام القادمة.

2 ـ الامتثال ومشاكلة الواقع

«ترى أي إرهاب لا ينسى وأي مذابح ومجاعات وأي عبودية يصدر عنها كل هذا الحزن».

«الأخوة الإعداء» . كازانتزاكي»

تكاد فكرة القصة مشروعا للاصلاح أن تكون غالبة بين قاصي العقد الأربعيني ـ الخامس ـ رغم أن مجلة «الهاتف» لجعفر الخليلي استمرت بالتسلية من خلال العناية بالمفارقات الاجتماعية الساخرة والخرافات دون إهمال للتربية الضمنية عبر تسخيف هذه المفارقات، إذ أن القاص صاحب قضية أولا يرى شخوصه في مقاطع أساس من حياتهم ممثلين لمشكلة فكرة تتيح له الاحداث الموضوعة في زمن ماض السيطرة على مساحة الحدث الذي يحتضنهم على سبيل سرده. أي أن هذا الاتجاه في الكتابة سيبقى سائدا طيلة السنوات التالية، باديا أيضا في كتابات عدد من المعنين لاحقا بتطوير القصة وتجويدها، تماما كما هو أمر اقرانهم في الفنون الاخرى، لكننا في حدود موضوع الوعي المغاير نبحث في امر انتقال الاهتمام من الافكار والمفاهيم الى الشخوص، بحيث يظهر ابن الشعب، «الرجل الصغير» في الظروف المبنية على القهر والاستغلال، من لحم ودم في ضوء تصورات الكتاب انفسهم؛ لكن الوعي المغاير بجزئيته ومحدوديته اكتسب قوته ليس من خلال مخالفة السائد بمأثوراته وميوله وعلاقاته حسب، بل من خلال مواجهة نزعتي النقل البلاغي والحي المتأصلة في الذات العراقية طيلة قرون الانزواء والمسالمة، لكن هذا الوعي المغاير لم يظهر متكاملا، بل نما متعثرا يرافقه النقل الموروث لقوالب الوصف البلاغي الجاهزة تارة والمحكي المرتبك وتوزع الاهتمام بين الوصف والحدث

والشخوص تارة اخرى. كما أن الوعي بهذه المشكلات لم يقد الى بدائل مناسبة ضرورية، كما يتبين عندما نبحث في قصص عبد الملك نوري التي سبقت نزوعه التالي للتحرر من الافكار المسبقة والاحداث والتركيز على الانسان نفسه في محنته أو مواجهاته، وهو ما يمكن ان يبتدىء آنذاك. ورغم ان المناجاة هي الغالبة في قصائد ازهار واساطير، مشفوعة بتساؤلات محبطة، الا ان هذه القصائد ترتوي من الروي وتصوير المواقف والحالات، مستعينة في ذلك ببعض ما يتداعى الى قاموس السياب الشعري من تكوينات استعارية متوارثة عن «أجنحة الغراب» والعطر المسكر و(الأنجم الساهرات). لكن الشاعر من الجانب الاخر كان يشبه اقرانه في القصة مارا بمرحلة الانتقال في الوعي من مفاهيم سائدة ومهيمنة الى شخوص موضوعين في مواقف غير متكافئة لسبب او لآخر: فغريب (السوق القديم) مثلا هو ذلك الذي تقدمه القصيدة في مقطعها الاول بصورة مماثلة لطرائق القاصين انفسهم وهم يعنون بتحديد الزمان والمكان. اذ انه عبء عليه متواطىء ضده مع سلطات القهر، فالزمان دهر والمكان الذي يتسلط عليه مثل هذا الزمان موحش تكفي وحشته لتفتيت كل ما هو قابل للعطاء الجميل، صوتا او نغما. أي أن الزمان والمكان يغرقان الانسان بالالم والوحشة: لأن الالم هنا ليس مرادفا للعذاب والمعاناة، فهو أذى قاتل لا عزاء فيه ولا أمل لأناس رضوا بالانقياد اليه خانعين مهزومين، وحتى عندما يقرر الشاعر أن يجري تحويلا في زاوية النظرة في المقطع الثاني ليجعل غريبه المسحوق متكلما، فان هذا الغريب لا يسترد من ذلك الموقف او مما يثيره لديه من تداعيات ماضية غير مزيد من الأسى:

كم طاف قبلي من غريب،
في ذلك السوق الكئيب
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في اللّيل البهيم
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،
والريح تعبث بالدخان...
الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء..
ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل؛
وانا الغريب... أظل اسمعه واحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم.

تعثر التلقائية:

ويمكن لهذا المسار ان يظهر بوضوح اكثر في القصة فالمكرور البلاغي يمنع الكاتب من الانطلاق تماما في التعبير، ونزعة الروى تقيده منذ البدء مانعة عنده التداعيات او البناء النفسي للشخوص، بينما ينط الزمن قاهرا في الجملة الاولى حتى في قصص تعتمد بناء الشخصية وتداعياتها في تكوينها العام كقصة (عمر بك) لعبد الملك نوري التي احتوتها مجموعته الاولى (رسل الانسانية) فهو يبتدىء القصة قائلا(9):

كان مساء أحد الأيام، وكان عمر بك يبدو في اشد حالات باسه وتبذله، وهو غالبا ما يبدو كذلك عند عودته الى البيت...

بينما تظهر المشكلات الاخرى في قصص قد تشكل نقطة انتقال الى الادراك الكلي لمعنى القص الفني، ففي (مأساة الفن) لعبد الملك نوري مثلا نرى ميله للروى والافادة من المكرور البلاغي قائما مانعا اياه من المضي التلقائي في تشكيل الشخوص والمواقف، فهو يكتب في مطلع تلك القصة مثلا:

كان ملمة ألمت به ذلك المساء، او كانّ خاطرا اليما وليد ساعته حل بذهنه الرحيب، فتركه على تلك الحال من الكآبة والعبوس وضيق الصدر وجموح المشاعر. كان ينتجع الطمانينة فلا يجدها، ويفتش عن الهدوء فلا يظفر به...

لكن هذه المشكلات ليست عائقا فعليا بوجه طاقة نوري للمراجعة والتجديد وحساسيته المرهفة للتجويد، شأنه في ذلك شأن قدرات الساسة في قصائده اللاحقة: فحتى في (رسل الانسانية) لم تكن العثرات البلاغية والاستهلال المتكرر بالزمن خاضعة لسلطان الامتثال للواقع، فالمشكلة تعني عنده في تلك المرحلة (الاحتمال) اكثر من النقل، ولهذا لم يكن «انسانه» في تلك القصص مسحوقا دون شفيع ومنحورا دون أمل. وعلى عكسه كانت اقاصيص عبد الرزاق الشيخ علي وبعض قصص شاكر خصباك وغائب طعمه فرمان مثلا: إذ يتسلط الزمان دهرا قاهرا ليحيل الرجل الصغير الى منتحر أو منحور، يائس دون بصيص من نور، وخاضع الى ظرفه دون رحمة، فيخرج المرء من القصة في مثل هذه الحالات مختنقا بحزن طاغ وسوداوية مضنية، ويمكن أن نوزع قصص «الرجل الصغير» مخذولا ومستلبا هذه بين قصص (أ) تخضعه للعادات والتقاليد الحاكمة في المجتمع التقليدي و(ب) اخرى تخضعه للاضطهاد البشري المقرون بالسلطة او الجاه، (جـ) بينما تقترب الثالثة من قصص (الرجل الصغير) مواجها من خلال عرضها الجزئي لقدرته على الرفض بأشكاله المختلفة.

الفرد هامشا:

ورغم احتواء مجموعة (صراع) (10) لشاكر خصباك الصادرة في عام 1948 مثلا على قصص جريئة مادة، آخذة عن التحليل النفسي الشيء الكثير في بناء الشخوص كقصة (صراع) و(دكتور القرية)، ومعتمدة على طاقتي السرد والحوار في رسم الحالات الاجتماعية وتبعاتها في تكوين سلوك (الرجل الصغير)، الا ان السمة الغالبة هي ميله الى (الامتثال) للواقع الخارجي بما يعني انتزاع امكانية الفعل والمجابهة عند شخوصه، فهم مثلا على شاكلة (ازاهير) في (ثمن الخطيئة) التي ترتضي نهاية موضوعة لها من قبل عائلتها لانها خالفت الاعراف والتقاليد. وساهمت نزعة خصباك الاسلوبية في اعتماد المكرور بلاغيا في تسهيل مهمة التخاذل والرضوخ لمشيئة العادات في قصة حافلة رغم ذلك بالصور الاجتماعية العارضة لسلطان التقاليد على البشر وسلوكهم.

ولنتوقف عند مشكلات «الحكي» و«الموروث المكرور» لنتعرف على مدى إعاقتها لبناء القصة بشخوصها الصغار: اذ يبتدىء القاص بعمران سائلا المتحدث مكي عن شاب آخر، وكان السؤال سبيلا لقصة مكي التي ينقلها بعد ذلك أمّه التي (طفقت تحدثني) كما يقول بعد ان كان عمران قد صمت، ولم (ينبس.. ببنت شفة). ونقلت الأم قصة أزاهير التي احبت ذلك الشاب، واسمه فلاح، قائلة بعد حين على لسان أم زهير :58

وتوثقت وشائج الحب بين ابنتي وفلاح وقويت أواصر مودتهما حتى تعذر

على أزاهير الا تكتحل عيناها بمرآة في كل يوم. وانت على يقين بقصد هذا النوع المجنون من الحب. فهو لا يجتزيء بالنظرة واشباهها من ابتسامة وتحية، بل يطمح الى اهداف سحيقة الغور تحف بها حوازب الخطوب وتكتنفها شدائد المخاطر. مخاطر تطوح بالفتاة في بيداء العدم...

أي أن اعتماد السرد الثلاثي من جانب والانشاء البلاغي يحولان دون فسح المجال لشخصية أزاهير أن تظهر كاملة أمامنا، امرأة تحب وتكره وتضحي بعيدا عن عادات (المصاهرة المنفعية) أو المصلحية. ورغم قدرة القاص على تقديم قضية اجتماعية معقدة الا انه لم يتمكن في النتيجة من تقديم صاحبة المشكلة على أنها ضحية إنسانية لمشروع اجتماعي عاثر. وهكذا لم تكن ازاهير في النتيجة اكثر من سبب لموضوع أوضحت الأم مبرراته واقتنعت بها العجوز، بينما كان الشاب محط التساؤل في بدء القصة مجرد سبب لحكاية اجتماعية عن عادات وتقاليد متنفذة ومسيطرة.

نزعة السرد:

وحتى عندما يتخلص القاص من الموروث البلاغي المكرور فإن نزعة الروي أو السرد من جانب موضوعي من أجل عرض موضوع المرأة، مستغلة في ظل ظروف القهر والاستغلال، غالبا ما تحول دون تنمية الشخصية. فالشابة عائدة هي التي يلتقيها القارىء في مطلع قصة (حياة محطمة) لشاكر خصباك في المجموعة نفسها، وهي تتساءل عن سبب ايداعها السجن هذه الايام. وأراد القاص بذلك أن يصطادها في لحظة كرب شديد وهي رهينة السجن، لتتخيل أنها أمام الحاكم فتقص عليه وعلينا كيف أن مفوضا سعى لاستغلالها وهي في طريقها لشراء الدواء لابيها المريض، وعندما رفضت تطاولاته أهانها وشتمها وضربها متهما إياها بالفجور، حتى أودعها السجن. ولم تتوقف عن السرد إلا عندما سمعت (وصلوصة الباب)، كما تقول القصة، ليخبرها الشرطي باخلاء سبيلها. وتذهب لتواجهها رائحة الموت خانقة لتسقط على الارض (فاقدة الوعي). أي أن القاص لم يبين شخصية عائدة التي بقيت شاحبة. لكنه أراد أن يعرض لموضوع استغلال الشرطة حينئذ للنسوة البريئات في ظرف غير متكافىء، تمثل فيه الفتاة الفقيرة انسانة مستغلة ومسلوبة لاحول لها ولا قوة.

وكذلك شأن قصته (الضحية)، اذ يعرض لموضوع استغلال يوسف الهادي لبائعة الحطب صابحة، التي لا ذنب لها غير فقرها وجمالها، فأجبرها الهادي على الرضوخ لشهواته لينتقم اخوها عبد الصمد منها غسلا للعار. اي ان القاص في مثل هذه القصص السردية يعني اولا بايضاح قضيتي الاستغلال الاجتماعي وسيادة العادات والتقاليد الدموية في المجتمع التقليدي، بما يعني ان قضية المرأة ذاتها في ظل مثل هذا الوضع تصبح ثانوية بحيث يتلاشى الانسان نفسه في زاوية مهملة لا يعني فيها اسمه غير واحد من أسماء مماثلة معرضة يوميا الى الاستلاب والموت المماثل.

هيمنة الموضوع:

ورغم أن القاص يتمكن من إحكام زاوية النظرة عندما يلجأ الى متحدث واحد، كما هو الأمر في قصته الاخرى (سبيل العيش)، إلا أن المشكلة الأساس تكمن في انقياده

للموضـوع أولا، فهو في هذه القصة ليس معنيـا بـ (سلمى)، المرضـة الجميلة الهادئة، ولا بأمكاناتها إنسانة أو صاحبة قضية، بل هو معني أيضا بأستغلال النساء في مجتمع تقليدي، إذ أن البناء التقليدي يولد عاداته وأعـرافه ومشاريعه ومشكلاته، لكن القاص لا يعرض شخـوصه في تصادم كلي مع هـذا البناء وتقاليـده، بل يطرحهم ضحـايـا معدين للانتهاك، سلبيين أمام مجتمع النفوذ والهيمنة كما هم أمام القاص لا حول لهم ولا قدرة تاركين له أمرهم ليناقشـه من خارجهم، فهم خراف لا تقدر على شيء غير اليأس. وهكذا يبتدىء المتحدث باعلامنا عن حبه لسلمى التي أحبته أيضا حتى فوجىء بامها تطلب منه باكية وشاكية أن يتخلى عنها مادامت وظيفتها مرهونة ببقائها أسيرة لرغبات من بيدهم أمر تشغيلها وتمويل أمها؛ وبدل أن يثور المتحدث أو تثور سلمى تنتهي القصة بالقبول بالامر الواقع وليس سلمى وحدها هي (الرجل الصغير) مستلبا وخانعا، بل ان المتحدث نفسه لا يقل خنوعا، وبـالتالي فانـه هو الاخـر يخلو من القـدرة على المجابهة او الاداء الانساني الذي يمكن ان يرتقي به الى الفرادة المأسوية.

ويتكـرر هذا الموضــوع أيضا في قصـة (بطل الحريـة) والتي تعنى بكشف زيف الادعاء عند المحترف السياسي الفئوي عندمـا ينادي بمبادىء ويعمل سرا ضدها: فالأخت التي اتخذت لنفسها مكانا بين النسوة المستمعات لخطيب الحرية تدرك أنه يكذب، بعدما اهانها وضربها عندما رآها كاشفة عن وجهها في الزقاق القريب.. لكن (نعيمة) ليست الا واحدة من الأسماء التي لا تعنـي القارىء كثيرا بعد مـا ضـاع صـوتها الواهن بين آلاف الأصوات المؤيدة للخطيب.

ضحايا بائسة:

وتكثر القصـص التي تعنى بالافكـار من خلال المواقف والاحـداث والشخوص، ليظهـر الشخوص جـراء هذه العنـايـة الفـائقـة بعضا من هـذه الافكار، خـالين من تلك الحيويـة النابضـة أو المقدرة الانسانيـة على الرفض: فهـؤلاء هم شخوص عبـد الرزاق الشيخ علي في قصصه التي احتوتها مجموعته «عبـاس افندي» المكتوبة قبل عام 1954، والتي ظهـر بعضها في عام 1946 . اذ يبدو شخوص الشيخ علي ضحايا ظـروف مدمرة أو غالبـة والنموذج المتكرر عنده هـو نموذج عباس نفسه، الموظف الصغير الـذي يغالب الشقاء ليعيل اخته، ويـداخله الفرح عندمـا تتزوج ليستأجر غرفـة تتيح له توفير بعض المال لضمان حيـاة زوجية لـه. لكن اخته تعـود مطلقة في مشهـد يكتظ بالبـؤس، بينما يضغط عليه العمل الوظيفي قاهرا، ليستكمل هـذا الوضـع المزري بضياع راتبه. والقصة مشحونة بتفاصيل العذاب والالم المتصل الذي لا مهرب منه، وهو الم تقطر به شخصية الموظف نفسه، كما تفوح به جوا مفردات القصـة الاخرى لكن القاص يصبح اكثر براعة في قصـة اخرى هي (الافعـوان)، عندمـا يعتمد الشخص المتكلم ليعـرض لنا من خـلال الوصف الكثير والحوار آثار الحرب على الحياة الإجتماعية حيث تتبع العائلة ما لديها من اثاث لتغـالب الجوع والمرض والموت، بينما يفقـد الأب طفلا، ويهدد الجوع طفلـه الآخر ليواجه في نهايـة القصة بنقوده تسرق منه أيضا أو تضيع في واحـد من طوابير الانتظار على دكـاكين «التمـوين» ايام الحرب. اذ ان القـاص معني بطـرح آثـارهـا الاقتاصـديـة والاجتماعية على ذوي الـدخول المحدودة، فكـان أن جعل من شخوصــه متعبين زهدين

بالكفاح، مكتفين بالشكوى من الأوضــاع الجائرة التي قامت في ظل نظام يبطش بالرجل الصغير.

ومثلهـا أيضا قصتـه (وراء الجدار) المعنـة بتجربـة احسـان خاضعـا للتحقيق السياسي والتعـذيب والسجن. إذ أن رغبة الشيخ علي تتـوجه نحو الموضـوع الذي شغل ذهنه كما شغل اذهـان عدد من القاصين. لكن الموضوع تحول حـاكما ومهيمنا على هذه الاذهان، فمنعهـا من تقديم الرجل الصغير مكـافحا او مجاهدا قادرا على الـرد والتحدي حتى وأن قاده ذلك الى الموت.

ونجد الرجل الصغير منتهكا ومسلوبا في قصص متفـرقة لغائب طعمه فرمان في «حصيدة الـرحى»، التي جمعها في عـام 1954. إذ أن أنـاس فـرمان لا يقلـون تعاسـة وبؤسـا وخنوعا: ورغم مـوافقة الام أو شعورهـا بومضة أمل عنـدما حدثهـا نعمة عن كفاحه السياسي الا ان تركيب القصة على تأكيد هذا الاستلاب، الذي يمكن أن توقفه الام عند نقطة دون ان تقدر عليه في اخرى، بينما تبقى البنت عرضة للبيع والشراء في مجتمع مبني على قيم غير متكـافئـة. وهـذا مـا يتلمسـه القـارىء في قصـة اخـرى، هي (بيت الخنافس) التي يموت فيهـا امل الطالب عبد الستار بالانتقال الى غـرفة للايجار احسن حالا من «بيت الخنافس» الذي حل فيه. اذ ان ظروف القهـر لا تلد غير مزيد منه ما دام الانسـان معطلا دون طـاقة لـلانبعـاث والتجديـد، كما هـو أمر البـائع المتجول عبـاس وصديقه عبد الستار.

السرد والألم الخارجي:

وحتى عندمـا يعنى القاص بالظـروف غير المتكافئة عـامة فإنه يترك شخـوصه خاوية، ألما خارجي تعبر عنه بالمفردات الوصفية بعدما اعتمدها أساسا في عرض الحدث أو سرده بصفته حـدثا أو قضية أولا. هكذا هي قصـة (موت أمل) لفرمان في المجمـوعة المذكورة مثلا، عندما يفاجأ مرهون بخيريـة الخادمة مهاجرة مع عائلة مخدومها محمود بك بدون إعلامـه أو إخباره. وزج الكاتب بحادث عرضي يخص مرهـون عندما تسلل الى المنزل كالمعتاد ليشك شاغلوه بغرضه فيوسعونه اهانة وضربا. ولم تفد الحادثة بشيء في بناء القصة غير اعلامنا بذهاب خيريـة. أما عندما يسعى القاص الى التعويض عن الحدث بفكرة كلية، فإن هذه الفكرة تسلب القصة روحها فتحيل الشخوص مسميات للاستلاب والقهـر. أي قصة الحدث قـد تعرض خـارجيـا لشخوص مستلبين. بينما تفشل قصـة القضايا والافكار في تقديم هؤلاء فتتركنا مع الموضوع غير عابئين بأناسه الصغار مادام الكاتب عاجزا عن رفع هيمنته الكلية عليهم. وهكذا نقرأ في (مزرعة الحقد) للقاص نفسه مثلا مـا يعني أنّ الرجل الصغير هو المستلب والمضطهـد والمجرمون الـذين تنتظم قوى المجتمع المهيمن من أجلهم:

إن الناس ليرتكبون في وضح النور جرائم لإعداد لها: يصابون بالتخمة من جـوع النـاس، ويشربـون الكـؤوس من عصـارة حيـاتهم، ويشترون الجاه ببيع مصائرهم.. ولكنهم طلقاء ينعمون بالحرية وبالحياة الهانئة الرغيدة.. أما أنا فكل ما أحمله في نفسي هو هذا الحب العنيف الطاغي للناس جميعا(12).

أي أن قـوة (التقريـر) تمنع القاص من تـرك شخوصـه المضطهدين يمارسـون

دوارهم بأنفسهم أو يسمحون للقارئ نفسه بتكوين استنتاجاته عنهم وعن الاوضاع التي يعيشون في ظلها. وحتى عندما يتحرر القاص من مثل هذه الهيمنة فان صوت الداعية المصلح يتسلل الى النهايات ليطبع القصة باستنتاج ساذج يهدم البناء الاسبق وتكويناته الشخصية، كما حصل في (بكاء الاطفال) التي احتوتها مجموعة «مجرمون طيبون» لمهدي عيسى الصقر مثلاً. إذ أن القصة اعتمدت ردود أفعال الزوج ازاء صراخ طفله، وهو صراخ قادنا الى معرفة علاقة الزوجين، كما قادنا أيضا الى تجميع سلسلة من الاحداث عندما ساعد بعض مسافري القاطرة في تزويد الأم بما تريد لاشباع حاجة الطفل. فالمرأة ليست غريبة عنه بل هي بعض من ماضيه الذي سعى لرفضه. وسرعان ما واجه الماضي ثانية بعينين ناعستين تمكنتا من السيطرة عليه مأخوذا لبضع دقائق قبل أن تسترده زوجة ثانية الى نفسه منبهة اياه الى صراخ طفلها: فالرجل الصغير هو الزوجة التي تعرف ماضي الزوج وتفترض أن تراه أمينا لنفسه ولها ولطفله في حالته الحالية. وكان بمقدور القاص ان يتوقف عند هذا الحد، لكنه وجد نفسه خاضعا لصوته الآخر، مصلحا فاضلا، يخشى ان تفوت القارئ هذه اللمحة فأسعفها بوعظ مباشر يفيض بالاسراف العاطفي الساذج.

رفع الرجل عينيه الى زوجه فوجدها تنظر اليه نظرات حزينة بائسة، فاحس بضآلته، واطرق بعينيه. لقد فهمت كل شيء لكنها لم تقل شيئا. يالحقارته. كاد يزل فيخون زوجه التي منحته كل حبها واخلاصها.

تركت يداه فامسكتها بيدها وبين راحتيه، وقالت عيناه تعتذران «انها نزوة، نزوة عابرة لن أعود لمثلها». وتساقطت دموع الفرح من عيني الزوجة المسكينة، وكان الطفل طوال هذه المدة يصرخ، يصرخ بشدة غير أن الأب لم يبد عليه الضجر أو التذمّر هذه المرة، بل ظل يبتسم وكأنه يستمع الى أعذب الالحان، فقد كان بكاء الطفل ذلك اليوم لحنا سماويا، وانقذه من السقوط في الهاوية، وصده عن حياة الاثم والخطيئة(12).

السرد بديلا للهيمنة الاجتماعية:

وكان بمقدور القاص أن يكتفي بنظرة الزوجة وبرد فعل الاعتذار في عيني الزوج، متيحا لها في مثل هذه الحالة ممارسة الفعل دون وعظ وارشاد. أي أن أداء الشخوص في طريق الرفض والمواجهة يعني ضمنا خروج القصة فنيا عن هيمنة السرد التقليدي القابض على الشخوص من الخارج، والذي يمثل هنا رديفا أو بديلا للهيمنة الاخرى للقيم والعلاقات المتنفذة او السائدة، القائمة على الاستغلال المتوارث. وكلما تحرر القاص من هذه الهيمنة كلما فسح المجال امام شخوصه لممارسة الفعل. كما يتأكد في قصة تصلح ان تكون مثالا للنقلة الاخرى في طرح الشخوص الصغار ممارسين للفعل ومالكين للحيوية الانسانية. وهذه القصة هي «الرهان» التي احتوتها مجموعة شاكر خصباك الاخرى «عهد جديد» (مكتبة مصر، 1951). اذ ان صوت المتحدث المتعلم كاظم لم يلجأ الى الماضي لاسقاط تصوره على الاحداث والشخوص، بل ترك القصة جزئيا تأخذ مداها من خلال المزاوجة بين السرد والحوار والفعل، لنعرف عن صديقه العامل حمود حرصه على ضمان مستقبل ابنته حميدة، الجميلة التي تعاني عيناها من تشويه

يستدعي العلاج. وعندما احتدم الرهان بين شيخ خضير وأحد أعيان المنطقة عن شدة البرد واستحالة السباحة في النهر، تطوع حمود لعبور النهر سباحة مقابل خمسة عشر دينارا. وانجز المهمة، وحصل على المال؛ لكنه عانى من نزلة صدرية ومضاعفات اخرى اودت بحياته مفصحا عما كتمه منذ أيام قائلا لكاظم أن المبلغ يكفي لعلاج حميدة، تاركا لنا أن نستعيد حديثه مع كاظم ورغبته الدفينة في أن تكون ابنته زوجا لصديقه. لكن القصة معنية بطرح حمود «رجلا صغيرا» مضطهدا مستغلا، دفعوه «الى التهلكة» كما تدفع الشاة الى الذبح.. 82» كما يعلن له كاظم لم يكن حمود يجهل ذلك، فتضحيته المستكينة تهدف الى انقاذ مستقبل ابنته حسب تصوره في ظل تلك الظروف والقيم. كما أن اداءه اوجد مزيدا من العناد والمواجهة لدى كاظم مما دعا الشيخ وصحبه الى اتهامه بالنزق والحماقة مادام يربك ذلك الاستقرار الذي سادت من خلاله قيم الغلبة والنفوذ واللعب بأقدار الناس ومصائرهم. اي ان القارىء يبلغ استنتاجات مناسبة في مثل هذه القصص لا تشوهها المباشرة في الوعظ كثيرا ولا تحول دون بلورة بعض سمات شخوصها الصغار نزعات السرد الوصفي الخارجي.

ورغم أن القصة متجاوزة للامتثال الكلي للظروف من خلال السرد لم تتحقق تماما، الا ان الثغرات التي ترافق هذا الانتقال تكاد تصبح نادرة، تتضاءل أثرا أمام قدرات اخرى حتمها الوعي الاحسن بمعنى مشاكلة الواقع، كما تفسح عنه الدراسات الادبية التي احتوتها بعض المجلات والتي عالجت معنى القصة الحديثة أو الواقعية واتجاهاتها من خلال رصد خريص للاجناس الاخرى ولجنس القصة الحديثة نفسه، وهو ما سنأتي اليه.

القصة النفسية:

وثمة وعي آخر بالشخوص يأخذ بالرسوخ في الكتابة، ليتبدى في قصص تعتمد الاستبطان النفسي للفرد. مهما بدا مهزئا او مغلوبا، تتعاون المرايا المتداخلة على نقل داخله، مكتظا بالانفعالات العميقة والتداعيات الغريبة، ليطل عيلنا وجه «عبود» داخله قصة تحمل الاسم ذاته، بينما تجري احالات القاص عبد الملك نوري على كلبته لتتأكد امامنا انفعالاته وغرائزه الغامضة التي تنفجر امام قوة الاغراء الذي يمثله الخارج؛ بنسائه ومترفيه، بينما يصبح ألمكان نفسه، تقاطع الشوارع، عدسة القاص للاطلال على الخارج، لا بصفة معرضا للتصوير، بل على اساس كونه مولدا للغرائز والانفعالات والتداعيات التي يمور بها داخل الفرد. وقد يتعامل المجتمع مع هذا الفرد على انه ثانوي لكنه يمتلك برغم ذلك احاسيسه واهتماماته وآماله التي لم ترد في القصة من قبل. وحتى عندما يتعامل المجتمع مع الفرد على انه اكبر من واقعه، ياتي القاص ليعيد تكوين النظرة في سياق «احتمالية اشد تبتعد عن الافتراض والتمني» كما هو الامر في قصة نوري الاخرى، «الرجل الصغير»، التي تحيل العنوان الذي يفترضه المجتمع في كل طفل الى الواقع نفسه، واقع الطفولة المنكودة المعذبة التي يعاملها الكبارعلى انها «رجولة» مطلقة بينما يمتحنها الواقع في مواجهات مضنية شاقة تحيلها ثانية الى المجتمع متمثلا بالام المنكودة المريضة التي تكاد تودع الدنيا، لتطالب هذا المجتمع بالعناية من جور الرعب والخوف والهلع في شوارع واحدة من الضواحي القديمة عندما تخيل الطفل

أصوات العربات في تلك الليلة المظلمة على أنها اصوات الجن الذي يطارده وهو يبحث يائسا عن أخته علها تعين أمه في مرضها الأليم.

ولم تعد موضوعة «البغي» أيضا قضية اجتماعية حسب، تستحق الملاحظة والتندر، بل أحالنا القاص في نقلة الوعي هذه الى داخلها، وهي تبصر الينا امامها، متمثلة بالاشخاص، وهمومهم وتطلعاتهم ورغباتهم وغرائزهم، في حركة رصد متداخلة عبر عيني سليمة في (العيون الخضر) لفؤاد التكرلي؛ نحال حسبها الى هؤلاء مرة وهم يطمعون فيها، والى سليمة ذاتها بهمومها وحبها للفتى الغامض المتناقض في بعقوبة، الذي احبها دون ان يقدر على موقف حاسم ازاء نفسه وازاء صحبه، ليوقد في نفسها التمرد، والرفض، له ولصحبه وللمجتمع برمته، بعدما استعادت في لحظة الحب تلك ثقتها بنفسها ورفضها لكل ما يحول دون هذا الحب.

وقد تتحول الغرائز الغامضة الى انفعالات قاتلة في (الغراب) لفؤاد التكرلي، عندما يشعر الزوج بعيني زوجه تلومان في الخيانة، ليصبح اللوم لحظة الكاتب للدخول في مأزق الشخصية الشرقية عندما تريد القناع والحقيقة في يد واحدة، خالطة بين الاثنين، لتندفع في كبريائها الى الثأر الجسدي بعد ذلك الامتهان النفسي، وتقتل الزوجة مرتين، بينما يصبح معادل القصة الموضوعي (أي قصة الغراب التي تحكيها الزوجة لابنتها). قصتها ونكبتها في آن واحد، وتمهيد الكاتب السينمي الى نهايتها الفاجعة.

ويمكن أن نجد الغرائز المعقدة مولدة لانفعالات أخرى في ميدان لم تألفه القصة تصريحا، كما هو الأمر في قصة القنديل المنطفىء للقاص نفسه، عندما كان ابو جبار يشتعل رغبة عند مرأى زوج ابنه الشابة التي لم يزل ابنه عاجزا عن مضاجعتها في ليلة الزفاف، ليتفجر الأب شهوة لها واحتقارا لضعف ابنه، فينفجر عارما وهو يغتصبها في مشهد تتلاحق فيه الحركة، لغة مليئة بالالوان والتفاصيل، تنقل القصة الى الصورة المتحركة التي لم يألفها السرد من قبل. وبكلمة أخرى، فان الوعي أوجد انتباهه أخرى للرجل الصغير، ليطل علينا بمشكلاته وهواجسه وانفعالاته، لا أن نكتفي بالاطلال عليه من خلال السرد الخارجي الذي اعتدنا عليه في التيارين السابقين.

3- القصة العراقية في الخمسينات: حدود التجريب وافاق الحداثة

لم يزل مفهوم «الحداثة» عرضة لكثير من الاجتهادات جراء طبيعة الحداثة ذاتها وتنوعاتها وآفاقها؛ وقد تجدر الاستعانة في تحديده مفهوما ادبيا بما قيل عنه في معرض الدحض أو النفي أو الاعتراض، كما أورده في مثل هذا السياق جورج لوكاش مثلا في سلسلة مقالاته الثلاث التي ظهرت عام 1955، مجموعة بعدئذ في كتاب بعنوان «معنى الواقعية المعاصرة». وليس القصد إظهار ما احتوته المقالات من معرفة دقيقة وتفصيلية بالاداب الاوروبية، بقدر تبين ملامح الحداثة التي قام بتوصيفها في مقالته «ايديولوجية الحداثة»، التي يقول في مطالعها: «ليس مستغربا البتة أن تبقى اكثر المدارس الادبية تأثيرا اليوم ملتزمة بعقائد الحداثة المضادة للواقعية». وبغض النظر عن الطبيعة الايديولوجية لخطاب لوكاش المحتدم بالجدل الفكري السائد حينذاك، فان اعتراضاته

تتضمن مواصفات الحداثة المطروحة في الثقافة الإنسانية من ناحية التأكيد على:

* التقنية الفنية.
* أسلوب التداعي الحر
* غربة الانسان والشخوص
* الاحساس الغامر بالانقطاع عن الآخرين
* تفكك الشخصية الموازي لتفكك العالم
* تبني الشواذ والمهزئين والمختلفين المنحرفين
* اعتماد حركة السارد في مواجهة واقع ساكن.

وعلى الرغم من أن هذه المواصفات وردت في معرض الانتقاد والدحض في تلك المقالة الفنية بالجدل الواقعي الماركسي في حينه، الا انها يمكن ان تنطرح في اية مجادلة على أنها السمات الفعلية لما نسميه «حداثة» ادبية داخل النص مقارنة بما تتأسس ضده أو فوق انقاضه قبل عقود عندما سادت موجة مؤثرة بعد الحرب الكونية الثانية. وعندما نتأملها كمواصفات للنص الحداثي في الأدب العراقي مثلا نكون أكثر قربا من الصواب وأكثر ابتعادا عن الزلل.

والحداثة ليست متابعة للحدث وملاحظة للتجديد، بل هي تدفق آخر للتجاوز والتخطي يقوم على التعارض والتقويض والاعتراض؛ أي أن أشكال القص المألوفة في القرن التاسع عشر في اوروبا شهدت حداثة خاصة عند ادغار الان بو على الرغم من أن ما جاء به (بو) لم يحقق مداه او تأثيراته في السياقات المألوفة حينئذ، بينما تبقى شتى التجارب الاخرى تجديدية، لأنها تعتمد الانساق الدارجة، ساعية نحو التجديد في اطار تلك الانساق. وما يقال في القصة يقال في الرواية أيضا، على الرغم من أن فلوبير في فرنسا ودستويفسكي في روسيا وبيتر في انكلترا جاءوا بحياة جديدة للرواية لم تكن مألوفة كثيرا من قبل، لكن هذا الجهد كان تجديديا، بينما بدت ابتكارات (وولف) و(جويس) بمثابة تجاوزات حداثية للمألوف باتجاه آخر خارج الانساق المألوفة. وقد لا تتشكل الحداثة الأدبية خارج النص الأدبي، على الرغم من أن لها فضاءاتها الواسعة التي تحتضن هذا النص وتؤثر فيه وتدعو اليه، بينما يبقى التجريب نزعة قائمة داخل النص وخارجه يتوتر قلقا ضد الرتابة والتقاليد، بادئا من فضاءات الحداثة، ومن قلق العصر وتوترات النفوس، تتحكم فيه هموم واضحة مرة وغامضة متناقضة مرة اخرى ولهذا تراه يفضي الى اكثر من شكل واندفاعة، كما هو الأمر في القصة العراقية في الستينات، قبل ان يخمد او يلتقي بغيره او يتوقف عند الحد الذي يعده مرساه الاخير.

وتبقى النفوس برغم ذلك تتباهى بهوى قديم للمشاكسة، مولعة بالتباين والاختلاف اللذين لا يتسع لهما الشكل الذي رست عند اقلام اصحابها. ان مشكلة التجريب تكمن في ينابيع نجاحاته ومحددات سقطاته، فهي تتأسس في النزوع المض نحو جعل الشكل الادبي نابضا بما تجول به الذات؛ وحيث أن هذه لا تلم او تعي ضرورة بما تريد توصيفا ورغبة، تبقى الحالة السائدة للتجريب معلقة بين الرغبة والواقع، بين الهم والاداء. وإذ تنبني الحداثة في النص، كما هو مرها في الفنون التشكيلية والحياة العامة من خلال شروط موضوعية تلتقي غالبا مع الاشتراكات الخاصة بذوات المبدعين الحساسة إزاء هذه الشروط، لابد من أن تتقاطع مجساتها وتصوراتها ومبادؤها مع ما هو سائد من تقاليد، تماما كما تتشكل أجواؤها في قطيعة صارمة مع ذلك السائد، بحيث

تستمر هذه الأجواء أو الفضاءات في تقديم متنفساتها الابداعية من جانب وتشريع ما هو جديد في انقاض ذلك القديم من جانب آخر، ولهذا فإن «التجريبية» المتاحة لها حدودها في النتيجة، ما دام «الحداثي» يعي مسبقا مستلزمات نزعة التحديث التي تتشيد على انقاض ما هو مستنزف ومكرور في التصورات والتقاليد والاعراف وسبل التواصل. أي أن «الحداثي» لا ينطلق من فكرة غائمة أو يتشكل خارج الوعي الجديد، بل ينبغي أن يكون ضمنه مؤثرا فيه وفاعلا أيضا، واضعا هذا الوعي في نصوصه، مدققا فيها، متأملا «تجريبه» ضمن ما تحتمه عليه آفاق وعيه وتكوينه واحاطاته المعرفية، ناقدا نفسه قبل أن يتقبل نقد الاخرين، متمالكا صبره إزاء هذا النقد «الداخلي»، مجتهدا نحو تحسين النص عابثا بالرأي الجديد، متحللا نسبيا من نزق «التجريبي» المكابد الرافض المعتلي ناصية ارتياح داخلي تتيحها له نفسه المهمومة وذهنه المكدود. هنا تتضح ملامح النقلة في سياق كتابة القصة العراقية بين جيل «الحداثيين»، عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ونزار سليم ومهدي عيسى الصقر ومن تلاهم، وبين تجريبي الستينات وسابقيهم والممهدين لهم أمثال محمد روزنامجي ونزار عباس ويحيى عبد المجيد. ويضيع بين هؤلاء رهط المحاكين الواقعيين كعبد الرزاق الشيخ علي وغائب طعمه فرمان بعد ان اجتهد شاكر خصباك في تجاوز «النقل» التفصيلي للحياة الذي ثبت عبد الملك نوري نقده ضده في خطراته وصوره القلمية التي احتوتها مقالته في «آخر ساعة عام 1953».

وبرغم ما عنته هذه المقالة ومثيلاتها من انتقالة في الوعي، وما اشتملت عليه من تصورات ازاء الأسماء والتقاليد والاعراف السابقة وشروط الكتابة الجديدة، فإنها لا تعني وحدها التكوينات النظرية او التسويغات الابداعية التي تتشكل منها فضاءات الحداثة الكلية وقياساتها النقدية. وبالاضافة الى ما أفصحت عنه مجلة الفكر الحديث في منتصف الأربعينات وتفرق في ثنايا مجلة البيان في نهاية المرحلة نفسها بما تداولته الثقافة الجديدة في مطلع الخمسينات من نظريات بخصوص الديمقراطية تحديدا وما نهضت به مجلة الاسبوع من نزوع تجديدي، فان الافكار الجديدة كانت تظهر في محفل الحياة ذاته، في المقاهي والبارات والمجتمعات الدراسية، كما يتبين في مذكرات ويوميات جواد سليم والرسائل المتبادلة بين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مثلا. وشأن تظاهرات التجديد تتأسس «الحداثة» في النصوص والنتاجات الماثلة على اصعدة الابداع مسايرة للنزوع الاوسع الذي يرتد على رموز التقليد بما يحتم وجود «تحديات» لهذه الرموز برغم ما تمثله من تأثير وحضور في مجتمع لم يستعد بعد في هيكلة الاوسع لاستقبال ما هو حداثي؛ فالحداثة في التكوين ذائقة القلة وقلق النفوس الحساسة واستجابات الاذهان الواعية للتغيير. لكن هذا التخصيص لا يعني غياب «القلق العام»، المتردد الصموت الذي لا يمتلك القدرة على الافصاح(13).

وإذا كان الحداثيون يتجهون لنقد الرموز التقليدية، كالجواهري وذو النون أيوب، بالنسبة للشعراء والقاصين في مطلع الخمسينات، كما اشرت الى ذلك في «نزعة الحداثة في القصة العراقية» فانهم من الجانب الاخر ليسوا بتلك الدرجة من العقوق التي تجعلهم يتنكرون لمكان هؤلاء، بل غالبا ما ينظرون اليهم باجلال خاص، يتجه ضمنا نحو عزل «المكانة» عن «المنتوج»؛ وهكذا تراهم ضد «شاعر الخطابة الكلاسيكية» ـ اي الجواهري ـ على حدتعبير عبد الملك نوري، تماما كما أهم يقفون ضد «ذلك العملاق الكبير ذي القلب الطيب السمح الذي تأرجح يوما في افقنا المائج، فلا نكاد نجد له ظلاً».

وبكلمة أخرى فإن الحداثي يرتد على الرموز التقليدية جراء وعيه الجديد، ونزوعه الحداثي، وانتقاده لنفسه، وتحوله هو الآخر في «آفاق» لم تكن تمتلك شروط وعيها اللازم بعد. وإذا كان الشرط الاول هو امتلاك الوعي الحداثي، فإن هذا الشرط يعني ضمنا ارتداد على الاخر، اي الرمز التقليدي، كما يعني ارتداد على الذات، بمعنى ادانة مسيرتها الماضية، باتجاه الحاضر. هنا يكمن سر مشروع الحداثة، بصفته ابتكارا هو الآخر، ابتكارا للذات واعية بالمستجدات، وليس تمنيات تظهر في بلاغ، كما سنرى عند جماعات التجريبية المحضة.. لنقتطف مقطعا صغيرا مما جاء في صور عبد الملك نوري الخاطفة ازاء علاقة الذات بالوعي المغاير قبل لحظة الارتداد والنقد.

«كنا طلابا يا فعين، تملأنا سورة من الحماس والتوق الى معرفة اشياء كثيرة وكانت تهز انفسنا الطرية قطعة من الشعر المائع، وتغرق اعيننا بالدمع اية رواية رومانتيكية على وزن ما جدولين أو غادة الكاميليا أو الآم فرتر أو روفائيل. يومذاك كنا نتوق ايضا الى معرفة الكثير عن التربة التي انبتتنا وعن الناس الذين نعايشهم كل يوم. وكنا بعد ايفاع هائمين لم نستقر على قيم ثابتة في الحياة. ولم يتكون لدينا حسّ فني ناضج، ولم تتعود أعيننا الغور الى أعماق ما نرى وما نقر»(14).

أي أن أفق ما قبل التجديد في الاداب والفنون يقترن أيضا بحدود الواقع نفسه وبعلاقة ذوات الفنانين والكتاب بهذا الواقع، وهي علاقة تنبني في حدود «الحساسية» الفعلية لديهم ازاء هذا الواقع، من حيث الانشداد «الرومانسي» القلق من جانب والرغبة في التجذر، أي في استطلاع هوية الذات، من جانب آخر. ولابد من أن يعني هذا الانشداد المزدوج عدم «الاستقرار» من جانب وانعدام الرؤية الفنية والمجاهدة الذهنية التي لا يغريها السطح من جانب آخر. اي ان الخلاصة التي اوردها عبد الملك تفصح عند التدقيق عن شروط التجديد، عن معنى الوعي الذاتي والموضوعي والقدرة على التحليل والنقد في السياقين المذكورين على اصعدة تشريح الواقع ونقده، وتحديد معضلات الوعي السابق وانعكاساتها في حدود الرؤية القيمية والفنية.

وعندما نشرع في توضيح خصوصيات التغيير، نرى أن الردة ضد أقاصيص ذو النون أيوب، هي ردة ضد ذلك (السرد السطحي)، و(عدم التعمق وراء ظواهر الواقع)، والعزوف عن (الحس الانساني المشترك) وغياب تقصيّ ذلك (التيار الذي يجري أبدا في الخفاء). والاخطر من ذلك ان الحداثة تنبني وعيا عند تحليل الاخر على انه «كسول» يكفيه الرضا الآني بجهده وباسلوبه، بما يدعوه دائما الى ملامسة الخارج، وبالتالي فقدان ذلك القلق المفرط، تلك الرغبة الملحة لتأمل الذات، وتقصي الدربة، والكد النحس لالغاء الحواجز التي تنتصب بين التدفق الداخلي الذهني وقدرات سكبها نصا. ولهذا انصب نقد التكرلي وعبد الملك لبعضهما البعض في مراسلاتهما، مثلا، على رفض المكرور البلاغي والصور الجاهزة أسلوبا واستسخاف «الفذلكات» التي يمكن ان تتكرر حتى عند زملائهما امثال نزار سليم، مقترحين على بعضهما باستمرار اعادة تكوين القصص، بحيث تشكل الملاحظات والمقترحات في ضوء السياق الانتقادي ــ الارتدادي السابق مشروعا تنظيريا، لا بد منه ومن شروط الوعي به عند المضي في التحديث بصفته نزوعا قصديا في سياق اتجاه تحضري عام داخل المجتمع المتغير:

كان عبد الملك نوري يؤكد مثلا على «العبارة الموحية» مميزا بين «النقل» و(النقل المحبب) للموضوعة الاجتماعية، بين ذو النون أيوب وشاكر خصباك، منتقدا عند غائب

طعمة فرمان «طريقة التناول، الاسلوب» كما يذكر ذلك غائب طعمه فرمان نفسه(14).
وهو برغم ذلك ضد السعي اللجوج للمفارقات المفاجئة أو «الفذلكات» كما يسميها عند نزار سليم، والتحديث عنده يبتدىء بالواقع والتأثر سوية، دون أن يندفع الاخير نحو الانبهار الذي يبعد القاص عن محيطه.

ويضيف له فؤاد التكرلي تحذيراته هو الآخر إزاء مسعى عبد الملك نوري للاغراق في المكرور البلاغي وللتحقيق شعريا في **نشيد الارض والحياة والغرباء والليل الطويل** وكذلك في **السياج الرمادي**، إذ أن القصة تخلق الواقع خلقا فنيا لتكون **واقعية**، فهي ليست شعرا، كما أنها ليست سردا للحوادث. لكنها يمكن ان تنبعث تدفقا يزيح الهم عن روح القاص، كما فعل التكرلي في أول اقاصيصه غير المنشورة، الغارقة في السأم الوجودي من جانب وغموض الغرائز من جانب آخر. يقول عن «بصقة في وجه الحياة»:

كنت أريد أن أضع مشاعري على الورق لاتخلص منها. لأواجه الحياة بقلب مطمئن وفكر صاف(15).

لكنه يطري عند نوري تلك الفرادة في السذاجة والعمق في قصته «عبود» كما يثني على (الرجل الصغير) لانها تبتدىء بحياة تنبض حسب تعبيره. اي ان الرصيد النظري عند الاثنين كان يجد تطبيقاته في كتاباتهما، معتمدين هذه المداولات للتشذيب والتنقيح والمعالجة، وحتى إعادة التشكيل، كما فعل عبد الملك نوري في قصته **امرأة من لحم ودم**، التي اعادها بشكلها الجديد تحت عنوان غثيان بعد ان نقل القصة من حادثة متكررة عن قرف واشمئزاز امين عثمان من البغي التي ساقه نحوها القواد الى نص فني يمتلك ايحاءه وفاءه من خلال الانتقال بالاجواء الى أخرى، تصبح فيها حركة اخراج امين لمنديله في لحظة ارتباك امام البغي العجفاء نقطة ارتقاء بشخصه، ورائحة الحبيبة تفوح من المنديل لتجعله يرتد على نفسه، وعلى ذلك الواقع المزري، ارتداد حلق بها بعيدا، شأن القصة الفنية مقارنة باقاصيص المحاكاة والنقل التقريري. أي أن مشروعية الحداثة تتجاوز الرغبة وحب الاستطلاع والتطلع نحو الكمال باتجاه انتشال الموضوع، أي الواقع، من الملامسة السطحية عبر «تجريبية» مستمرة، تخضع النص للمراقبة والتدقيق في ضوء مستلزمات تم وعيها واستيعابها بوضوح وسواء تمت معالجة النص واعادة تكوينه من قبل الكتاب انفسهم أو من خلال مداولاتهم مع بعضهم البعض فإن الأجواء كانت مهيأة ومعدة للقبول بمشرعي التجديد من جانب والحداثيين من جانب آخر. أي أن التجربة الشعرية، على سبيل المثال، اهتمت ظاهرا بالتجديد لغياب الفكر الحداثي الكلي الذي ينقذ المناقشات في حدود معضلات التفعلية والقافية والتي بدت كأنها المشكلات الاساسية، برغم أن واقع النصوص الشعرية يكشف عن وعي حداثي تفجر في صياغات وبنى وانساق جديدة على اصعدة المكونات السياسية - الاجتماعية للرؤية الشعرية التي يتشكل منها النص. كان القاصون، على خلاف وضع الشعراء، أكثر انصاتا لصوت ثنائي الحداثة، لا سيما صوت نوري، كما تؤكد الاشارات اللاحقة لغائب طعمه فرمان.

وعدا الوعي بمستلزمات التشريع الحداثي الجديد فان الحداثة القصصية لم تتأكد في قفار الرفض «التجريبي» المطلق الذي سنواجهه في العقد التالي والذي مهدت له مجموعة نزار عباس وغيره من قاصي نهاية العقد الاسبق؛ ذلك لانها لم تظهر عن ذهن مأزوم أو منفعل أو رافض، بل عن أذهان تمتلك يقينها الداخلي في ضوء ثنائية الانشداد

للواقع والتفتح على النتاج العالمي. لكن الانشداد للواقع يمتلك صدقه الخاص من خلال رفض المكرور والسطحي لغة واسلوبا مادة، لدرجة ظهور حساسية واضحة لا ازاء الصور البلاغية المستهلكة حسب، تلك التي تعني كسل الذهن وفقدان القدرة على تحسس الواقع؛ بل ازاء الطفح الشعري ايضا الذي يحيل النص الى تهويمات في الفضاء.

إذن ما واقعية الحداثي؟ هل هي مجرد الجري وراء ذلك التيار الخفي الذي يلمح اليه نوري؟ انها اكثر واقعية من ذلك النقل الذي ساد في القصة من قبل، وأكثر صدقا وتحسسا من تلك الملامسات الساذجة للاحزان والشجون والالام والعذابات. ولهذا لم تكن تنعكس أو تظهر تماما في كل ما كتبه شاكر خصباك ومهدي عيسى الصقر وعبد الله نيازي ونزار سليم ورزنامجي، وحتى عبد الملك نوري في رسل الانسانية مثلا. لكنها ظهرت عند هؤلاء في بعض قصصهم، كما أتيح لها ان تظهر في سياق ذلك التيار عند التكرلي، الذي تتكامل عنده القصة الحديثة مفهوما ولعل الموضع الذي انشد اليه الجميع ليس تفاصيل الحياة الاجتماعية، بل الزاوية الحادة لهذه التفاصيل، تلك التي تجتمع عندها في بؤرة من خلال عيني السارد اللتين تنزعان عن هذه التفاصيل غبار السنين والتقاليد والاعراف، ليبدو السارد نفسه ليس العليم أو الآمر المهيمن في الاعمال الواسعة بل «الرجل الصغير» نفسه في قصة الطفل الكبير(16) لمهدي عيسى الصقر مثلا مدفوعا الى تلك الزاوية الحادة لاكثر من سبب ليجيل النظر بين الزوجة الشابة وزوجها الذي يستغرب حالتها وهي تواجهه ببرود بعدما مزق رسائل الحب، متصورا انها تتضرع اليه كلما رأته ينفعل ويثور كما كانت تفعل في السابق. كان ينظر اليها هامسا لنفسه ان ثمة شيئا انكسر في داخلها يصعب اصلاحه لم تكن عيناه وحدهما تبصران المشهد، بل كان السارد ـ القارىء هو المشتبك في هذه الرؤية، ما دام الادراك له اسسه وصداه وجذوره في التكوين الاجتماعي الذي نظر الى الزوجة على انها المتضرعة دائما.

ورؤية الرجل الصغير مجازا تكاد تصبح الرؤية الواقعية النفسية لأبناء الجيل نفسه، أولئك الذين وجدوا انفسهم يستزيدون من الوعي والاطلاع والترف على الواقع من خلال منظور لم يزل يافعا ازاء التقاليد، طريّا ازاء ما تخشب وتجمد معدما ازاء الترف المتراكم في اللغة والحياة والذهن، حرا ازاء القيود والاعراف، طفلا ازاء الكهولة. ولهذا يتشكل تيارها الخفي في عيني طفل عبد الله نيازي في درهم(17) عندما احتضنت كفه الدرهم الذي تصوره تطمينا لابد منه لحاجاته اسوة بغيره من الاطفال، لينشغل ذهنه بالذي تحتضنه كفه، فيخسر المتعة التي كانت ميسورة له كل يوم برغم فاقته، فيقرر العودة الى أمه ليرجعه اليها. لكن الرؤية هنا ترضخ لرغبات القاصين في الفذلكة المفاجئة، عند عبد الله نيازي كما هو شأنها عند شاكر خصباك في الخاتم الالماس.

صحيح ان زاوية النظرة التي تتحكم في النص اكثر مقامرة وحيلة من الرؤية البريئة، لكنها برغم ذلك تمر عبر شخصية مهزومة ومقهورة تتصور ان بمقدورها مقارعة الحيلة بالاحتيال، لتجد نفسها بعد مكابدة مهزومة ثانية ازاء تكوين اكثر حنكة. وقد لا تفسح التجربة عن افادة كلية للذهن المكدود في هذه القصة مثلا، لكنها قد تتبلور في تحولات حادة ليست عميقة ضرورة في نصوص اخرى، كالفار لنزار سليم؛ عندما تتيح القراءات للزوج أن يسقط إعجابه بالمخلوقات على روجة لتقاجأ ازاء ما تعده اهانة أي أن التحول الداخلي لا يتوازن ضرورة مع الواقع الخارجي، أو مع الاعراف والتقاليد، تماما شأن النصوص نفسها عند التكرلي عندما اثارت استياء عامر رشيد ودفعته الى انتقادها

على انها غريبة عن الواقع، حافلة بالشخوص المنحرفين والغامضين والشواذ والمقطوعين عن جذور السائد بينما دعت كاظم جواد الى انتقادها على انها سرقة.

لكن الرؤية ذاتها، رؤية السارد ـ القاص في آن واحد، يمكن أن تتوزع في سلسلة من الادراكات المتزامنة، والتي غالبا ما تظهر ثنائية، بين البشر وما يشكل معادلا لهم من المخلوقات، كما هو الأمر عند نوري في قصته عبود عندما تتشكل النظرة من خلال انتقالات بين عيني عبود وذهنه وبين كلبته واحاسيسها ازاء ما يدفع عبود الى هذه العواطف الفاضحة في ساحة مكشوفة بعدما اثارت مشاهدالفتيات المارات شجونه وغرائزه. وتتشكل ثنائية مماثلة في قصته الاخرى **ريح الجنوب**(18) عندما تنتقل عينا السارد بين خضيرة والديك لتبرح حالتها الاجتماعية وهمومها وتصوراتها من خلال هذه الثنائية:

ولا تستعيد هذه الرؤية براءتها الكلية إلا في نصه الآخر (الرجل الصغير)(19)، اذ تحكي القصة واقعة طفل تطلب منه أمه المريضة ـ ومعها مجتمع مماثل ـ أن يستعين بأخته المتزوجة في مكان ما في المدينة لتأتيها لحظة الاحتضار هذه وعندما ينطلق الطفل يحمل معه عبء توقعات أمه والمجتمع الذي يريده رجلا، ويتقمص الدور، ليحل مساء في محلة مظلمة تتراءى امامه أصواتها وهمهماتها صورا وأشباحا، ليرجع طفلا مقهورا يستنجد بأمه وهو يركض مذعورا، ليصبح الخطاب المرافق للقصة في هذا النص تمزيقا لبراقع التقاليد والاعراف وتأسيا على مرارة الطفولة في الواقع المحتضر.

ويتحدى النص عند التكرلي مساعي التجزيء والتوزيع بين الحدث والخطاب لتتحكم زاوية النظرة الواضحة في **البنية الكلية للقصة**، وهي زاوية نظرة وجودية في الغالب، لكنها تفتح افقها للحياة مرة وتحيله في سلسلة من الاشتباكات العامة والخاصة مرة أخرى، لتبدو رؤية «الرجل الصغير»مجازية غالبا فهي رؤية المكابدة والحرمان والقلق والرغبة والغريزة الغامضة ومواجهة الذات والمجتمع والمكابرة والتمزق الشرقي لدى الإنسان المحروم. وتكاد النظريات ومناهجها المختلفة تجد ضالتها في هذه النصوص، برغم ان هذه النصوص ترفض فرضيات البنى المتكررة للوظائف: إذ أن محنة محمد جعفر في **الوجه الاخر** ليست صراعا مع الزوج العمياء، بل هي صراع مع نفسه في اطار جدلية الوجود والعدم، تحتدم عندما تزهر الرغبة عنده وتتشكل الانا قوية، وتضمر عند لوم اسماعيل وغيره، لتنمو ثانية عند مرأى العجوز التي تدفعه لتستقبل الحركة الجارية بابتهاج او عند مرأى الانتظار المدحور للحصان الذي يستقبل سقطة الموت، لتتشكل هذه في سلسلة من العقد والانفراجات بين الذهن والخارج في علاقة متجاذبة ـ متحاربة، تتعمق وصفيا ودلاليا.، وقد ترفض النصوص البحث الوظائفي عندما تتلبسها الرغبات الغامضة، التي تتأزم لتنفجر على الرغم من كل القيود والتقاليد والاعراف، في اجتياح جنسي عارم عند أبي جبار في **القنديل المنطفيء**(20) ليرفس استجابة له، ليس جبارا وحده بل ومعه كل المحرمات والاعراف. لكنها ليست الرغبة وحدها التي تدفعه الى هذا الزنا بل شعوره الغامض بالكبرياء الريفي ازاء تخاذل ابنه امام ذلك الجسد الشاب لهيلة التي كان يرغبها لنفسه لولا الاعتراض على عمره وقد تجده في **الغراب**(21)، التي امتلكت معادلها كاملا في القصة الثانوية التي تحكيها الزوجة المدحورة لطفلتها قبل أن تستقبل كبرياء الزوج المنحدر أمام نفسه وهو يمارس الجنس بعلمها وعلى مرأى منها، قاتلا استياءها كما يغتال جسدها المعذب. وتبقى هذه الكبرياء ـ

المكابرة تتخذ اقنعتها المختلفة في ضـوء متطلبات الرغبـة العامضة للرجـال الصغار، أو نزولا عند رغبات المجتمع، الـذي يدفع عبود في **الطريق الى المدينة**(22) للشروع بضرب اخته المتخلفة استجابة لطلب خالته التي تدعوه، شأن مجتمع صحبه برمته، لقتلها غسلا لعار يلحق بهذا المجتمع واعرافه، ليصبح النص في هذه المرة خـاضعا للتوزيع الوظائفي للبنى المعروفة في هـذا المضمار، لولا ان ذلك «التيار الذي يجري ابـدا في الخفاء»، والذي ينشد إليه التكرلي، يحيل البنية خارج الوظيفة منفلتا منها، بينما تنحال شخصية القصة، أو فاعلها، عنـد الشروع المطلوب بالفعل الى تعيس يعجز عن الاستجابـة المطلوبة، ليبكي نفسه وحظه، منتصرا لـلانسانية دون أن يدري، غير واع بما يتشكل تسخيفـا للاعراف الميتـة، شأنه شأن بعض المـحدثين انفسهم وهم يبكون حظهم ازاء مجريـات بدت أشـد عتوا وجريانا مما يسعون لصده او مواجهته.

وتبقى أغلب هذه النصوص قادرة على الاستجابـة لاكثر من مدخل نظري، سواء تلك التي تعتمـد المحاكـاة والتي ترى الحقيقـة تقبع في العالم المادي الموضـوعي؛ أو تلك التي تراها قـائمة في الذهن المدرك نفسه؛ او تلك التي تراها قـائمة الادراك المتشكل عند اللحظة ذاتها، لحظـة التقاء الـذهن بموضوعـه؛ أو تلك التي تراهـا في صور الادراك عبر العيون الراصدة لا الذهن وقد تشتبك في هذه النصوص، شأن ـ **التنور** ـ عدة مستويات من خطاب الاعتراف والـدحض داخل الصوت الواحد للمتكلم الذي يدعـوه حبه العميق المحرم لاختـه من امه (حليمـة)، ان يقدم على قتل زوجـة اخيه، سـاعيا لتبرئة سـاحته، وتبرئة حليمـة، واقعا في حبـال العشق نفسه الـذي يجعلـه رقيقا كلما مـر خاطره بها، لتتعرض دفاعاتـه المتكررة المدورة الى اخترقات قليلة غامضة يبلغهـا المستمع ـ القارىء شأنه دائما ازاء «الحوارات الداخلية الدرامية» في تشكيلات الشعر الذهني ان بوح المتهم في **التنور** ما هـو إلا الصوت المسموع لجريـان التداعي في الحوار الـدرامي. لقد أفصح الوعي عـن نفسه (عند احتكـاكه بـالثقافات الاخـرى وفي ظل «التوليـدية والمنبعثـة عنه ضرورة») في سلسلة من الاساليب، سعى القاص نحـوها، في اطار تجريبية منظمة في مثل هذه الحالة؛ ومهما بدت قلقة أو متوترة، لكنهـا تبتغي بلوغ ما رأته عند الاخرين، وكان الحس بالانسان، برغم كل ما يطرحـه المجتمع ضده مهملا أو هامشيا، يتفجر في اشكال جديـدة هي بمثابة مبتكرات الحداثـة، تتداعى وعيا مهمـرا وعودات بالذاكـرة وحوارات «دراميـة» وتكشف عن عثرات النفـوس الجزوعة الهلعـة القلقة، أو تتكشف تحت مجهـر يغـوص تحت السطح، نحو ذلك التيـار السري الغامض في صراعـات الغرائز والعـادات؛ هكذا هو الرجل الصغير لنوري، والقنديل المنطفي للتكرلي والخاتم الالماسي(23) لخصباك والعيون الخضر (24) لفؤاد، والتنور له ايضا.

وبكلمة موجزة فان آفاق الحداثة في القصة العراقية كانت تتفتح في ظل وعي بما ينبغي أن يكـون عليـه النص الادبي، بحيـث امتلكت التجـريبيـة المنتعشـة على انقـاض التكوينات التقليدية والسرد التقريري حدودها في هيأة مثل وموازين وشروط وتصورات عما ينبغي ان تكـون القصـة الحديثـة عليـه كما ظهـرت عنـد الاوروبيين والـروس والامـريكـان في النصف الأول من القـرن العشرين؛ لكنهـا من الجانب الاخـر خـاضت حـداثتها في ميـدان مجابهة الـواقع برؤيـة جـديـدة تتحلل من القيود والاقنعـة وانماط الرتابـة، شاقة معركتها بخشـوع خاص في معبد الكلمة، متلمسـة الواقع في داخل الذات مجابهة او مضطربـة او مسحوقـة او معذبـة او متعسفة ازاء نفسهـا وازاء الآخرين في

تداخل مشتبك عند اطراف الاحاسيس والانفعالات والآمال والطموحات والمصالح؛ تجد نفسها في عيني المهملين والمهزئين والشواذ والمعذبين والمثقفين والاذهان الحساسة المتعبة، جارية في حوارات داخلية تداعيات حرة او في اخرى درامية تطرح مفارقات الذات والواقع. اما «تجريبية» هذه الرؤية فهي تجريبية مجازا لانها عبارة عن مسعى نحو آفاق معروفة للحداثة، وهي آفاق يطمح النص الى بلوغها كما يفصح عنها في آن واحد، مشرعا ومفاجئا ومختلفا.

ولهذا لم تكن الحداثة اعلانا في فراغ أو معرضا على أرض بوار.

محسن جاسم الموسمي

*د.محسن جاسم الموسوي ناقد وروائي عراقي معروف يقيم ويدرس الأدب الانجليزي بجامعة تونس I

1) مجلة الاديب، السنة 11، كانون الثاني 1952، ص (9).
2) الرابطة، العدد 13 ـ 14، تشرين ثاني 1944، ص 333 وقبلها كان اتجاه عبد الملك نوري مماثلا ايضا، تنظر قصصه (الزعيم) المجلة، العدد 7 ايول 1941؛ و(ضمائر)، المجلة، العدد 16 السنة 4، 16 شباط 1943. ص 26/778.
3) ينظر (فهرست القصة العراقية)، لعبد الاله احمد (بغداد: دار الحرية 1973)، ص 181 ـ 199 مثلا.
4) حزيران (1971)، ص 47. دار الحرية.
5) مجلة الكتاب، حزيران 1971، 112.
6) طبعة دار الفكر/ القاهرة، 10.
7) مجلة حوار، (1964)، ص. 11
8) دار الامل: بغداد، 1946
9) رسل الانسانية (بغداد: دار الامل، 1946)
10) صدرت عن دار الفكر (القاهرة 1948)
11) جصيد الرحى (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954)، ص 76.
12) ظهرت (بكاء الاطفال) في الاديب، ج 6، س 9 (حزيران 1990)، ص 43.
13) نزعة الحداثة في القصة العراقية: الخمسينات (المؤسسة العربية الدرسات، بغداد 1984).
14) اخبار الساعة 2/4/1953 (بغداد).
15) غائب/ مجلة الطريق، مايس 1972.
16) نزعة الحداثة، ص 78.
17) ظهرت في الاديب، ج 4، س 12 (نيسان 1953)، ص 47.
18) الهاتف، العدد 1284، س 19 (تشرين ثاني 1953)، ص 8.
19) الاديب، ج 4، س 11 (مايس 1952)، ص 9
20) الاديب، ج 1، س 11 (كانون الثاني 1952)، ص 9
21) الاديب، ج 3، س 13، اذار 1954، ص 11
22) الاديب العراقي، عدد 3 س 2، 1962.
23) الاديب، ج 1، س 13، كانون ثاني 1954، ص 46.
24) «الخاتم الالماسي» ظهرت بعنوان خاتم الالماس، الاديب، ج 8، س 9 (آب 1950)، ص 25.
25) «العيون الخضر» ظهرت اول مرة في الاسبوع، العدد 19، س 1، 15 نيسان 1953.

إشارات:

وردت العناوين والصفحات في متن الموضوع. لمزيد من الايضاح ندرج المراجع التالية:

(1) غائب طعمه فرمان، **حصيد الرحى** (بغداد: مطبعة الرابطة، 1954).
(2) **محمود العبطة، رحل الشارع في بغداد (بغداد: 1962).**
(3) **شاكر خصباك، عهد جديد (القاهرة، مكتبة مصر 1951).**
(4) **مجلة الرابطة البغدادية (1944).**
(5) **مجلة الكتاب (لسان حال اتحاد الكتاب والمؤلفين) ـ حزيران 1971.**
(6) **شاكر خصباك، صراع (القاهرة، دار الفكر 1948).**
(7) **عبد الملك نوري، رسل الانسانية (بغداد: دار الامل 1942).**
(8) **عبد الرزاق الشيخ علي، عباس افندي (بغداد: مطبعة العاني 1959).**
(9) **نوار سليم، اشياء تافهة (بغداد: التقدم، منشورات جماعة الوقت الضائع، 1950.**

شعر

لنا موعد في القصيدة

الى الشاعر الصديق محمد البقلوطي

محمد الهادي الجزيري

من بعيد أضمك...
من حانة في الشمال أقود خطاك إلى حانة في الجنوب
وأمحو الندامى جميعا
لنبقى وحيدين ياسيدي وحبيبي
سنشرق في حانتين ونشرب من غيمة واحدة
....
....
شرها لم تزل وشهيا على الرغم من
وعلى الرغم من
شرها وشهيا كأنت
فليس كمثلك أنثى
ولامفردات تؤدّي إليك
فأنت الذي هو أنت
وإني نديمك هذا المساء
فاسقني صوتك المر واشرب حنيني إلى امرأة جاحدة
اسقني يانديمي
سنشرق في حانتين ونشرب من غيمة واحدة
بيننا مدن وقرى
غير أني أمد إليك يدي من خلال القصيدة

فاقطف يدي من بعيد
واقترب إنني أقترب
المسافة تجهل أن لنا أجنحة
والفجيعة تعلم أن لنا موعدا في القصيد
....
......
مرحبا بك في لغتي
مرحبا بك في ...
لك الآن ماتشتهي وتريد
ولي ماتريد
....
يانديمي
أتبحث عن علبة التبغ أم طاسة الخمر
أم أن كفك تستكشف الطاولة؟
لكأنك ياسيدي لاترى
لكأنك تبصرني في المرايا القديمة للذاكرة
لكأنك ياسيدي لاترى دمعتي وانقباض يدي
كأنك تقسو كثيرا علي
كأنك أعمى يقود أخاه إلى هاوية
قد توغلت في غيم وجهك فاغفر جموحي
وخذ من يدي ماتريد
سأحاول أن لاأرى ماترى
سأحاول أن لاأرى
قاحل الخطو في شجن واضح
يتحسس جسم الهواء
وتميد به الأرض حينا
وحينا تميد اللغة
سأحاول أن لاأرى ماترى
لأواصل هذا العناق الفريد
فأنا من بعيد أضمك ياسيدي
وأريد المزيد... المزيد... المزيد
....
....

مرحبا بك ثانية
مرحبا بك في
لك الآن ماتشتهي وتريد
ولي لذة واحدة
أن أحقق ماتشتهي وتريد
فتمنّ علي....
تمن على صاحب النهي والأمر
أطلب مزيدا من الخمر
واشرب كروم البلاد إذا ماعصا نادل البار أمري
فكم توغلت في غيمة الوقت فاغفر جموحي
وغنّ بحق الذي كان منك ومني
بحق الحياة الرقيقة والقامعة
غنّ للموج والاشرعة
غنّ للطير....
للمطر المتراقص والشجر المترنح في حفلة الريح....
في الزوبعة

غنّ للكوكبين...
لشكل الفراشة... غن لألوانها
واجلد الذاكرة
أجلد الذاكرة
غنّ للمومسات وللملكة
غنّ للحركة
غنّ للجسد الكان حرا
وأمسى سجين عماه
قد توغلت في وجهك للمرة الفاجعة
فاسقني ما استطعت من الخمر واشرب دموعي
سنشرب أكثر مما يطيق الجسد
وسنرقص تحت المطر
ونغنّي لأعمى يضيء البلد
ويقود القدر.

محمد الهادي الجزيري

شعـــر

وانتقلت الى.... رحمة الورد

الحبيب الهمامي

(1) ثوب:

في ثيابي رائحة امرأة
فغسلت الثوب مرات
ثم مرات
وبذلك لم تبق إلا
رائحة امرأة...

(2) طرقات :

لو فتحت الباب ولم تدخلي
سأقول:
إذن أخطأ الباب
فالتي غابت
حين تأتي يسبقها الشعب
والأحزاب
لو فتحت الباب ولم تدخلي
سأقول إذن:
أخطأ القلب
فالتي غابت

حين تأتي يخبرني الغيب
لو فتحت الفتح
ولم تدخلي
سأقول إذن
خانك الحدس
فلقد فاتتك الأندلس.

(3) طفولة:

أيهّا الطفل
يضرب شرفة جارتنا بالحجارة
إنك ترجم قلبي
ترفّق
ترفّق
وإلاّ سحبت الطفولة منك

(4) عشق:

أعشق اثنين
أنت، وهذي البلاد
وبينكما لا أتوب عن الإحتفال
فلو حان عهد الهلاك
وقد جيء
بالمنافي بلادا
فسوف أقول كما قلت محتفلا
أعشق اثنين،
أنت، وأنت.

تونس 90ـ 1992

(غرائب الأمور في وقائع الدهور)

قصائد فكر

طراد الكبيسي

(1) تساؤلات:

(1) لماذا تضيق الارض، فتغدو مثل حبّة كرز
يسحقها طفل في الطريق.
فيسيل دمنا، تتخلّع أعضاؤنا، ويبرأ
منّا خالقنا، فلا نحن على صورته، ولا
نحن لأحلامنا.

(2) تضيق بنا الأرض، فنسيل مثل خيط ماء،
في نفق، لا يقود الى غاية، يبلّلنا
الظلام، يبدّدنا الكلام، وتهرب منّا أيامنا.

(3) هل شهدنا الزمان، سكنّا المكان، أم ترانا
مانزال في أرحام أمهاتنا!

(2) إجابات:

(1) في الزمن العنّين
يثمر الشجر العنّين،
فاكهة فاسدة،
وزهرا من طين!

(2) يكتب تاريخ النّسل على ورق التين
يحلم بسيدة الخصب، وسيّدها الفحل،
ثم يمضي في الماضين!

(3) ولادتان!

ـ 1 ـ

حملت بي صخرة
تئنّ إذا جاءها المخاض ـ مثل النساء:

حملت بي سيدة في المساء
ولدتني عند أول خيط النور
قالت: يا ولدي تموت في حرب الدولة،
حرب الطبقات،
الانثيات!

ـ 2 ـ

أيتّها المرأة العاقر،
رأيت رؤيا صادقة..
يقتلني قبل الفجر، قوم ذوو قدرات!
وها جسدي، سيدي،
يتأرجح بين الكذبة والميقات.

(4) ملك الزمان

يفتح قارورة عطر،
يتعطر
يسأل عن أيّهما الأكبر:
الفرج أم الوردة!
ويختفي في الردهات.
يعود، منهك الخطوات،
فيسأل الله المغفرة،
ثم يبكي، حتى تخضلّ لحيته،
ويقوم للصلاة!
قال عن وردتها:
فلقتا رمان
لم يطمثهنّ، من قبل، إنس ولا جان!
يا سيدي، يا ملك الزمان
قتلتني بالوردة،
قتلتني بحرب الدولة
الطبقات،
الانثيات.
وها جسدي،
يتأرجح بين الظلمة والمشكاة.

بغداد

شعر

(1) * رغبــة *

شمس الدين العوني

النّخلة التي...
انغرست في القلب
وأعلنت بدء الفصول
و.... لذة الحلم

النخلة التي
طفقت تنسج
مواسم للفرح
و... تفتح الأزمنة القلقة
كي تعبر البسمة الشّهيّة

النخلة التي
لن تميل
إلاّ...
لطفل يرتجي
عرجون سكر
هذه النخلة
آن
لي
أن أسمّيها:
رغبتي

(2) * سنة ويوسف يتوغّل في الضّوء *

إلى يوسف العامّري
«... أنا أوقد النار باليد الثانية»
محمد بن عبد الجبار النفري
(من تحاور ومن سمع)

يمضي بلا بوصلة
يحصي الجراحات
يُعرّي فرحته/ للعابرين يهديها
تلفح خطاه موسيقى بقايا الليل
كأنّـه النبيء..
يمضي بلا بوصلة
ما عساه يفعل
وكل الشموع عتمه
والمبدعون/ المبعدون/ المعدمون
عشّشوا في رؤاه
يمضي
يكاد يتمادى في جغرافيا الملح والياسمين
إذ تعشقه كل القلوب
وتسمّـيه النديم
أيها الغريب
علمنا كيف توغلت في الضوء
حتى لم نعد نراك
أعرنا جذوة من نايك
لتعرفنا فتعزفنا نايات شتّى
وأذّن فينا بالجمال فما ابشعنا حين أصبحنا
أيها الغريب الحبيب
أنت الدم وأنت الذاكرة الكبرى
وأنت اللعبة المحتملة/ فسبحان الوطن الذي تهوى.

شمس الدين العوني

دراســـة

قلق الإبداع وهاجس الوطن

محمد جمال طحّان

لعل الملفت الأول في أعمال الشاعر محمود علي السعيد هو الجنس الادبي الذي أطلق عليه اسم القصة القصيرة جداً، انها ومضة او لقطة حميمة من مشهد عارم بالدهشة، تخرج عن سمات القصة القصيرة لتشكل من عالمه الخاص زفرات، (بنلوب الفلسطينية التي تنتظر عودة الفارس، الاحدب والسواس بائع الغاز وماسح الاحذية..) إنه عالم الذين رمتهم أيدي الساسة الى الحضيض، ولكنهم مازالو يحلمون بسماء صافية.

والقاص يحاول ان يسبر غور اصدقائه عبر تحليل نفسي خاص يعطي عصارة انطباعه عنهم في لقطة صغيرة دقيقة موحية.

وفي كل مرة يعلن انتماءه للبسطاء ورفضه لحضارة القرصنة، وعبر أعماله كلها نجده ـ بين الفينة والاخرى يزاوج بين هموم الفلسطيني والارمني، فكلاهما يعاني الاستلاب والغربة، وحين يقف القاص في صف الموقف الملتزم الصادق تقلقه السمسرة الفنية والسياسية والتجارية التي تجعل العالم يمشي على رأس هلامية فيغدو عالما لا شكل له ـ هذا هو الخط العام لاقاصيصه في مجموعتيه (الشكل) و(المحاولة)، اما في (نصف البرتقالة) فنراه يرسم مسار الاقصوصة العام ثم يترك للقارىء ان يغرق في عوالمه الخاصة ليكمل معالمها، انه لا يعنى بخصائص القصة قدر عنايته بوضع خطوط اولية لشخصية بسيطة استطاع التقاط موقف انساني نبيل فيها وحاول تثبيت لحظة اكتشافها لتدخل عالم الابدية من بابها الانساني الفني العام، ومن خلال ذلك يتضح انفتاحه على العالم ليتآخى وقضاياه متجاوزا حدود الهم الفسلطيني لينخرط في الهم الانساني مع أهل الجنوب وافريقيا والارمني والزنوج، ويتبدى ذلك واضحا من خلال اقاصيصه (الفلاح ـ واهان تكيان ـ شيرين...) كما نلاحظ لديه هوسا في ذكر الابطال والفنانين، كما في (حامد بدرخان)، ويتوج الاسماء جميعها (محمد ابو للاح) الذي يمثل كل ما هو ايجابي لديه. فلم يعد محمد ابو صلاح صديق الرحلة المعذبة الطويلة التي يصارع فيها الصديقان الساسة اللاعبين بمصائر الشعوب، ولكنه غدا رمز الفلسطيني الذي يتجول عبر المنافي، وتسلمه يد الريح من عابث الى لاه، ولكنه لما يزل مقاوما عبر لوحاته، يرسم العالم كما يراه وكما يحلو له ان يكون، ويعلن انتماءه اليه. ولا نستطيع الا ان نحب محمد ابو صلاح الذي أبدعه محمود علي السعيد فنانا دائم الخضرة في (قصيدة تحترق) يدفىء العالم ويغيره ويبعثه ثانية من الرماد، وينشر الحرية في كل مكان

عبر مجموعة (محمد ابو صلاح يطير عصافير المخيم)، انه نموذج الفنان الذي يدافع عن قضايا بلاده...

أما ديوان محمود علي السعيد الاخير (افتحوا شفة السدس) الصادر عن دار الجليل بدمشق 1991م فهو الديوان الذي سنحاول ان نتلمس عوالمه بحسب الانطباع الذي خلقته قراءتنا الاولى. اما النقد فانه لا يتيسر الا عبر قراءة متأنية لخمس عشرة قصيدة تمتعنا بكائياتها المفرحة ثم ترمينا الى العالم طلقة حب، كما انه لا يتيسر الا من خلال ادوات نقدية لا نزعم اننا نمتلكها، وما نفعله الآن لا يعدو ان يكون ملاحظات انطباعية.

يبدأ الشاعر ديوانه بنقلنا الى عالم المسرح (تنشط اللعبة فوق الخشبة) وتشكل هذه الجملة ـ اللازمة صورة مركزية تدور حولها القصيدة في بناء درامي متدفق، ما نحن فيه غير جمهور منفعل قد نتحول ـ احيانا الى ممثلين، لكننا نبقى خارج دوائر الذين يكتبون النص ويوزعون الادوار. ويبقى المخرج بالنسبة الينا رؤى عائمة وظلال لا نستطيع الامساك بها، وان كنا قادرين على تلمس ملامحها، وما الذي تعرضه المسرحية؟ انه مسرح لا نرى فيه سوى الموت الذي تترنح تحت ابطه المثل الجميلة (القبلة والماء والشمس) فيقتل الحب، وتغتال الحياة بينا بيعها، وتسد العيون عن الحقيقة. ويبقى وسام القتلة معلقا على صدورهم، ويباركهم صانع موت الحب والخير والحق والجمال. ويبقى الصمت مباحا دون الكلام فالحنجرة اغتيلت على مرأى من القلب، واللعبة ما زالت مستمرة.

«تنشط اللعبة فوق الخشبة
شارع الموت من النقطة للنقطة
(...............)
شارة في الصدر
عاشت
رعشة الصمت ونعش القصبة
تنشط اللعبة فوق الخشبة»/ ص 8/7

وتستمر هذه اللازمة التي تحدث الآن (فعل مضارع) وتستمد غنائيتها الدرامية من بحر الرمل وتنويعاته. و«تنشط اللعبة فوق الخشبة» في ختام كل مشهد ليذكرنا الشاعر باننا في عالم مسرحي وبان المشهد الذي ينتهي لا يعني ختام المسرحية واسدال الستارة، ولكنه مجرد حالة تنقلنا من مشهد الى آخر. الى ان تصل القصيدة الى اخرها متعبة من غير ان تنتهي فصول المسرحية فما تزال (تنشط اللعبة فوق الخشبة) وما يزال الساسة يلعبون بمصائر البشر متخذين من آلام الفلسطيني المشرد مادة لصنع المشاهد المتتالية التي تتراشح ـــ بين حين وآخر ـــ مع آلام الشرق، وتدخل بيروت حلبة شياطين القتل لتمسي من الضحايا، ويلوّح لنا المخرج بالخيار الصعب بن الموت او الاستسلام ولا ثالث لهما.

«بين أن نسقط أو نمشي إلى بر السلامة
فكرة مغتصبة
تنشط اللعبة فوق الخشبة» ص 10

ولكن الشاعر الذي يعاني من المشاهد، يتقمص دور ابي خليل القباني ليصنع مسرحا داخل المسرح وليشرك الجمهور بكتابة المسرحية، فيبيح لنفسه ابتكار مشهد آخر

فيها، مشهد يؤلفه ويخرجه هو بوصفه فلسطينيا ينحاز لصالح المعلبين ـ ثم يبقى المسرح مفتوحا لمشاهد أخرى تصنعها الجماهير:

«أخلصوا الموقف للكلمة
أخلصوا الموقف للطلقة
أخلصوا الموقف للجرح الفلسطيني
للجرح الجنوبي
للجرح الذي يطرق الابواب
من بغداد حتى العقبة
تنشط اللعبة فوق الخشبة» ص 10

ثم يخرج الشاعر من المسرح ويبقى المسرحية مستمرة بلا نهاية.

وفي القصيدة الثانية (الهواء الطلق يحتاج الفصول) يبشر الشاعر بمولود جديد يحمل اعباء الحرية لينثرها في احشان العالم. ان طفل الانتفاضة في فلسطين هو الذي يبشر بامل الخلاص، وعلينا ن نتعلم دروس الرفض منه:

«أنت ما بين الحصاد
ورقصة الموت المسجل
في كتاب الارض سنبلة
شرع نوافذك الصديئة
فالهواء الطلق يحتاج الفصول
اشهر سلاحك لا تخف» ص 11

فلا بد لنا من استيعاب القادم الجديد وادراك تحولات العالم، ولنبدأ معركة الخلاص. لقد كشفت اوراق اللعب:

«ماجت الطرقات بالامطار
وافتضح الخطاب» ص 12

وهنا نراه يعود ـ لا شعوريا ـ الى اللعبة المسرحية ثانية.

ولكنه الآن ـ يخاطب العربي بلهجة نزقة تحثّه على اختيار معتقداته وتشكيل آرائه عن العالم بنفسه خارج دوائر الاعلام المنافقة، ويحضّه على الانتماء الى حدسه الخاص:

«فصل قميصك لا كما شاء الوشاة»

ثم ينصح له أن يتحلى بالشجاعة بعد خضوع طويل:

«أطلق من الصمت المعتق
في سجون الموقف العربي
لا عاش الجبان
باعنف الصرخات» ص 15.

وفي (الجماهير خلف المتاريس) وعبر ايقاع ملون ينتقل من بحر عروضي الى بحر عروضي آخر من (فاعلن) الى (متفاعلن) و(متفاعلن) الى (فاعلاتن) ثم الى (متفاعلن) مرة اخرى، يصور واقع العربي خارج الارض المحتلة، وهو بهذا التنويع الايقاعي كأنه يريد ان ينطبق الشكل على المضمون فيعبر عن تشرد الفلسطيني ويحثه على الخروج من صمته حاملا منهجا ثوريا ليقاوم:

«يا يسار الرونق الشمسي

في غسق المدينة
لم تعد تجدي السكينة» ص 19

وفي (مواقد الحجارة) يصور الشاعر أبطال الداخل. لقد اندفع اطفال الحجارة يعلنون شجب الاحتلال وأعوانه.

«صفقي يا جراح اليدين
حجر تبدى
مثل قرص الشمس في الق الضحى» ص 22

وأنار الحجر درب الحرية للعالم، معلنا له انه لا يتوصل اليها الا عن طريق النضال، وعليه ان يدرك ان الظلم لا يزال بغير السلاح.

وللنظر الى الشاعر كيف يصور احدى معارك الفداء داخل الارض المحتلة قائلا:

«ماجت المنعطفات بالجرحى
واغلقت النوافذ
سقط الشهيد على الشهيد
إنه عرس القيامة» ص 23

إن هذه الصورة، وان كانت غير جديدة هنا، تحاول ايقاظ العرب النائمين عبر الالحاح على تكرارها. فلقد حمل الطفل عبء التحرير في حين وقف العرب يتفرجون ويساومون، بدءا من اقصى اليمين وحتى اقصى اليسار، مرورا بما يسمى موقف الوسط او الحياد او المراوحة بين الثورة والمحافظة من خلال تمثل الاناقة الدبلوماسية. وكل النظم العربية تدعي انها تحاول وسعها من اجل تحرير الارض والانسان، وهنا يتوسل الشاعر قصة اخوة يوسف حين جاؤوا اباهم عشاء يبكون «ومن الدماء بقية فوق القميص»، في حين أنها تخفي حقيقة عجزها وتبعيتها. ثم يقول عبر تنامي موارب ورمز شفاف ان هذا العصر عصر الرصاص حيث لم يعد يجدي الكلام:

«قم يا صلاح ولا فتى الاك عمم
نهج البلاغة في الرصاص» ص 26

حيث لم يعد احد يصغي الى صوت الحق عبر الحوار، وإنّما يلتفت العالم الى قوة السلاح.

وفي (أعراس القرنفل الفلسطيني) يعمق الشاعر تجسيد هذا المد الفلسطيني العارم الذي يبشر بغد مرتقب.

«والقرنفل اعراس من الربيع المحلي
تطرق الباب
على فصول الزفاف
«من يهن يسهل الهوان عليه»
هات في امة
أعيت العد ارقامها
وردة في شعاب الجبل
أشعلتها نضارة الالق الفلسطيني» ص 20/29

لكنه، كما هو ملاحظ، يكسر صور عرس الشهادة باستعارته شطرا يحمل فكرة

وعظيّة تلبس شكل الحكمة. وهو، في حين يرفض الهوان الجبان، يرسم لنا جمال اليقظة والخروج من دوائر الاحجام والصمت والسكون الى اضدادها:

«استفاق المدى على صهيل الشواطىء
طارق جسد المعاناة
فلسفة الصحو في زمان الجنون
نكون او لا نكون
قومي الى قبلة العشق
يا شفاه العذاري
الى قهوة الفجر
يا سكاري الغسق» (ص 31/20)

إن استكانة الحكومات العربية ليست هي القدر المحتوم، وإنّما هو واقع يرفضه طفل فلسطين الذي تعلم مواجهة الطغيان ورفض كل الوان الذل والهوان:

«اخفقي ياراية الحجر الفلسطيني
واستعلي على قدر
ضجيج الشارع الرسمي ينسجه
وترعي في أرقته الجواري» ص 22

لقد وقف الساسة العرب بدبلوماسية فجة ـ محاولين الحفاظ على عروشهم ـ موقف المراوغ المحابي الذي لا يقوى على معارضة العالم الغربي حتى لا يغضبه، لكن الطفل الفلسطيني في (أوراق عام مشاكس، استطاع ان يخرج نفسه من قوانين اللعبة السياسية الفجة مقتحما كل اسوار الفجور ليقول كلمته عمليا:

«أيها الشجن الفلسطيني
خفف الوطء
فالمدى أصدقاء
جرب الخلق في دوامة القصف
يجبك النداء» ص 27

إن العالم معنا مادمنا نحن مع أنفسنا، وقد عانى المشرد من تجاربه في السلم والمفاوضات والاعتماد على حقائب دبلوماسية الآخرين، ولكنه اكتشف اخيرا ان كسب المصير وصنع الكينونة لا يكون إلا بالسلاح، فالسلاح ـ وحده ـ هو الذي يجبر العالم المتحضر على الاصغاء، وتستمر القصائد في وحدة متكاملة مع (عرس اليسار) و(قاطرات الاصابع الزرق) و(الانتفاضة) ثم تصل الى مزق قميص الانظمة) التي تستند الى (متفاعلن) في ايقاع ينساب جميلا:

«مزق قميص الانظمة
رجل على العرش استوى
ملكا تصفق في استقامته
شهود المحكمة» ص 48.

حيث يسترخي الملك على انغام المدائح تنهال عليه من المنافقين الجبناء ولكننا، قبل ان نصل الى مخاطبة الفلسطيني في القصيدة، نلاحظ ان الشاعر يكثر من استعمال التدوير الذي ترفضه نازك الملائكة رفضا قاطعا، كما يكثر من استعمال الجوازات والزحافات

والعلل، وهذه الملاحظة تنسحب عموما على قصائد الديوان لنلاحظ الشطر الثالث من المقطع السابق ثم المقاطع التالية، وبعد مقاطع جميلة - بالرغم من لهجتها الخطابية المباشرة، والحادة احيانا، يعلن ان انتفاضة اهلنا في فلسطين هي المنقذ من شعارات الضلال المنتشرة في الاقطار العربية:

«القدس أخصب في جفاف الموسم العربي
من مطر تشيده المراسيم البديلة
هي دولة
أرقى من الصفقات تجلو
ما تيسر من اناشيد الصدا» ص 50/51

ثم يعلن حبه للوطن وشجنه لكل من لا يحبه أو لا يرمي حجارة في وجه الظلم:

«وطن قضية
لا عاش بين جوانح الساعات
قلبا لا يمجده
ويشطب باسم جرح الارض
قانون الخطا» ص 51

ويقف محمود علي السعيد في (إطلالة) صغيرة بعد ان اثقلته الحرب وحمل أثقال مبادئه يتصالح للحظة فقط ليعقد هدنة مع الاحتلال ليسمح له بان يلقي نظرة على أرض أرّقه الشوق اليها بحيث لم يعد يقوى على الصراع قبل ان يشم رائحة تراب بلاده، إنه يجب اعداءه للحظة ويهمس إليهم بدفء:

«أيها الجلادون
مؤقتا فقط
نسامحكم بكل الطرق
في سبيل ان نطلب
مسربا ترابيا واحدا
نقول من خلاله
مرحبا يا وطن» ص 52

إنها زفرة قهر ضرورية لمعاودة القتال، ولكنها ليست سوى فسحة للتنفس، اما الحل النهائي فله شأن آخر:

«خلاص العالم الممتد بين الجرح والسكين
قافلة من الشهداء صدّاحة» ص 60.

فلن نتمكن من كبح جماح الغاصبين الابسلسلة من منارات الطريق التي ترتفع اشجارنا بدمها الطاهر.

وفي (جرح الحجارة اشعل الدنيا) نجد الطفل وحده يقف امام الملل، معلنا انه عار، وفي حين ان الطفل الشهيد في الارض المحتلة جعل العالم يهتز، بقيت الحكومات العربية ذاهلة عن مساندته ولم تهتم الا بالحفاظ على وطن الكراسي:

«سجل بقنديل الفضاء
فاسد دم الاقرباء
جرح الحجارة اشعل الدنيا

وما اشتعلت عروش البغاء» ص 61

وبغض النظر عن اضطراب الوزن الواضح في القصيدة، تتتالى الصور الكثيفة الموحية لوصف حال الحكام العرب الذين شغلوا بالبهرجة عن وظائفهم:

«عرب مس عين الحقيقة

في الصدر منها

عمى اللون

ضجت عروق الدماء

عرب واقصد منها الكراسي

قد أسكرتها الوجاهة

تصلي لبرج الدعارة في الغرب

تفتح قلب المتاهة

لشعب على لقمة العيش

يهدر نبض الشباب صباحا

ويمسي على وشوشات الجزاء» ص 62

هذه بعض ملامح معاناة الشاعر وصراعه الانساني ضد كل أشكال التقزيم والاغتراب المتداخل مع الغربة من اجل تحقيق ذاته التي لا تنفصل عن الآخرين زمانا او مكانا او رؤى، واذا جاز لنا استخراج بعض السمات العامة مع ديوان (افتحوا شفة المسدس) من خلال هذه القراءة، نجد أن قصائد الديوان تلتحم كلها لتشكل وحدة عضوية، وكأنها قصيدة واحدة تحكي قمة الانتفاضة بصور مختلفة وايقاع ملون، وما قصائده الا خيوط او روافد لنهر واحد هو النهر الفلسطيني الهادر الذي ارقه الغياب والجوع والخوف، وراح يدق الجدران بيديه ليوصل صوته الى العالم ويعيد الى البحر زرقته ورونقه، وليعيد الى روحه ملمس برتقال يافا. وصحيح ان الشاعر قد نشر اول دواوينه بعد حرب تشرين، ولكن النكبة والنكسة لم تفارقاه ابدا، وبقي يرفض الانضواء، ويمجد الرفض، ويتطلع الى الامل طفل الحجارة رمزا حيا بوسعه ان يخلص العالم من أوحاله.

وقد فعل ذلك عبر صور جديدة حينا صور مركّزة قابلة للاتساع والإيحاء، وعبر صور حسية تتشكل من التقاء حواس الشاعر بالواقع الموضوعي لتكمل لوحة القصيدة من خلال تتابع الصور. واحيانا نراه يقدم الصور التي تعزز الفكرة ليشكل لونا آخر من الوان الكتابة. وقد يستخدم بعض الكلمات التقريرية استخداما مباشرا (اشهر سلاحك ـ لم تعد تجدي السكينة ـ الشارع الرسمي ـ الحجر الفلسطيني خاصم القمع ـ الانظمة ـ السجن ـ الجلادون ـ مقصلة ـ الرصاص...)

واحيانا يقدم الفكرة مصورة لتندرج في القصيدة بانسيابية رشيقة فتبدو الصورة وهي تحمل الفكرة لتبني رؤيا الشاعر انطلاقا من رؤيته.

وهو يورد شتى اشكال الصور من خلال الثنائيات المتوافقة (عروش البغاء ـ الملوك ـ الجلادون ـ الطواويس..) ومن خلال تضاد الثنائيات المتصارعة (الحصاد ورقصة الموت ـ قبلة العشق وشفة العذاري قهوة الفجر وسكاري الغسق ـ القدس الخصبة ـ والجفاف ـ الجرح والسكين..) وقد يقلب معاني الكلمات من ايحائها الرومانسي (الوردة ـ الشتاء ـ الشمعة...) فيجعلها طلقة مقاتلة. والوطن عنده يرد رمزا لكل ما هو جميل

يعاني من قبح العالم. والارض هي كتاب يحمل نبضا وضيقا وجرحا، اما فلسطين فهي حجر وسجن وكروم وسماء ومخيم وخصب، ثم هي الحبيبة. ويرد الشارع عنده بشكل سلبي يجلب الحزن والسأم (شارع الموت ـ الشارع الرسمي...) اما الصباح والنار والحجر فتأخذ معاني ايجابية وتمثل معنى الضوء والامل وطريق الخلاص والمعرفة، فالصباح (شمس ضحى ـ غسق ـ الصحو ـ الفجر ـ قنديل..) والنار (بسملة اللهب ـ أوقدوا الحريق ـ يستيقظ الحريق انفجار الضوء ـ السنة اللهب ـ يقظة ـ نهار ـ ثورة...) والحجر (شمس ـ لهجة ـ عرس ـ مسند ـ جرح شقوق..).

ويأخذ المطر لديه معنيين متناقضين فمرة يأتي على شكل شعارات (سلبي) ومرة يغسل قبح الشارع الرسمي لينظفه من الشعارات المطاطة (ايجابي).

كما تتكرر عنده رموز (الجدار ـ المطر ـ الحجر ـ الشارع ـ الجرح والسكين....) وكأنها صفة تميز شعره من سواه. ويدرج ذلك كله بايقاعات بسيطة قريبة من النفس، ولكنها على جماليتها لا تصفع المتلقي لتوقظه من سباته بالرغم من ان الشاعر يستعمل الامر بكثافة (صفقي ـ اجمعوا ـ اغرسوا طيروا ـ افتحوا...)

ويتضح من ذلك كله ان محمود علي السعيد شاعر متوتر يحمل قضية فلسطين على ظهره ويدور بها على العالم ليعي المأساة، وتلح عليه صورة بيروت وصوتها الذي يشبه المخيم، كما تلح عليه صورا لمعذبين في الارض. واذا كان انتقاله من الخاص الى العام موفقا الا انه لا يكمل دورة الرؤى ليعود الى الخاص مرة اخرى، وربما لانه يريد ان يخلق لدينا شعورا بان القصيدة لم تنته بعد، رغبة منه في اشراك المتلقي بانتاجها.

وهو يحاول تقنيات مختلفة واشكالا للتعبير من الاقصوصة الى الخاطرة الى القصيدة لخدمة قضايا شعبه حتى اننا نجد فيه حميمة خاصة نشتم من خلالها رائحة الارض الفلسطينية وكأنه لم يخرج من المخيم في ترشيحا، ويبقى يرقب العالم من هناك، يلتقط الواقع اليومي ويستقري الاحداث ليشكل موقفه الخاص الذي يدافع عن المشرد الذي يطعنه الاعداء والاصدقاء أو ليتحدا ضده ليصبح المعنى المراد هو (الاصدقاء) ومحمود علي السعيد، مع شعوره بهذا المستنقع المترامي الاطراف، يضبط نفسه عن شتم الواقع، ولكنه يحفزنا على شتمه لنسطر مشهدا اخر في مسرح الوطن العربي حيث «تنشط اللعبة فوق الخشبة»، مع وصية اخيرة كان قد اطلقها على عنوان ديوانه ثم ختم بها قصائده:

«افتحوا شفة المسدس»، وهكذا ندرك أننا أمام شاعر بقي مخلصا لقضية في حين راحت بعض النوارس تسقط واحدا تلو الآخر تحت ضربات السياط.

فهل يتمكن المواطن العربي من تمثل قوله:

«جرب الخلق في دوامة القصف
يجبك النداء»؟

أو هل يستجيب للطفل الذي يعلمنا بالحجارة مالا يمكننا ان نتعمله بالقلم؟

اننا نرجو ذلك، ونضم ايدينا الى يدي الشاعر لندق معا نواصي الشمس لعلنا نحقق هذا الحلم الذي يزرع فينا هاجس الوطن.

محمد جمال طحّان
(سوريا)

قصة

عروس الوطن

محمد الخموسي الحناشي

صفير حاد رهيب ملأ أرجاء الفضاء، تهشم زجاج النوافذ وتناثر على الأرض،تأرجحت الصور على الجدران وتمايلت وسقط بعضها اثر مرور عدد من الطائرات الاسرائيلية مخترقة حاجز الصوت.

انكمش التلاميذ على أنفسهم وتشبثوا بمقاعدهم، وتوارى بعضهم تحتها وقد عصف بهم الخوف والذعر،بينما ظل الأستاذ شاكر منتصبا مكانه على المصطبة في هدوء وثبات.

وان هي الا لحظات حتى يدوى صوت الانفجارات غير بعيد ... وتزلزل الأرض وتميد،ويزداد خوف التلاميذ واضطرابهم.

يقول الأستاذ شاكر في انفعال وغضب:

الأوغاد لقد قصفوا المخيّم في العمق

يسرع بمغادرة الفصل للتأكد مما حدث، بساحة المدرسة

التقى المدير وبعض المدرسين ومضوا يعلقون على الحدث في عصبية قد اتجهوا بأنظارهم ناحية المخيم حيث كانت تلوح أعمدة الدخان وهي تتصاعد في الجو مشكلة سحابة كبيرة آخذة في الانتشار شيئا فشيئا ويصرخ الأستاذ شاكر في قهر:

— لقد فعلوها أبناء الشيطان

ويقول آخر:

— ماكان لهم أن يجرؤوا لو لم تجرد المخيمات من السلاح.

يقرر المدير تسريح التلاميذ والتوقف عن الدراسة بقية اليوم.

ينطلق التلاميذ صوب المخيّم بكل مافيهم من قوة وقد تبدد خوفهم على أنفسهم ليستحيل الى خوف على ذويهم.

وكلما اقتربوا من المخيم ازداد خوفهم خاصة بعد أن بدت لهم صورة الدمارالشامل الذي حل به.

وسط النيران المشتعلة وسحب الدخان الكثيفة تفرقوا وذهب كل في طريق.

كانت ربيعة تجري بسرعة جنونية دون توقف، قد ارتفعت حرارتها وتصبب وجهها عرقا.

لما بلغت المخيّم روّعها مشهد الدمار الذي أصاب المساكن والمحال وأتى على كل شيء ورأت رجال المطافئ والاسعاف وبعض الأهالي يتعاونون على اطفاء الحرائق،ورفع الانقاض بحثا عن المحاصرين تحتها والمصابين وجثث القتلى.

توقفت عن العدو وهي تلهث من شدة التعب ومضت تشق طريقها بين الزحام متعثرة الخطى باتجاه حيهم متطلعة حولها في ذهول والألم يعتصر قلبها الغض الصغير.

عشرات المنازل والمباني انهارت وتقوضت واستحالت الى أكوام من الحجارة والرمال أعمدة النور والهاتف تهاوت ، وتحطمت، قنوات المياه تعطبت،الجثث المشوّهة المحترقة والأشلاء الممزقة مبعثرة هنا وهناك.

امتلأت نفسها غماً وكمدا وهي ترى تلك المشاهد.

بعد جهد وعناء بلغت الحي مضت تتقدم محمومة البدن مشوّشة الفكر، متوترة الأعصاب، خفّاقة الجنان.

أمام ما كان حتى وقت قصير بيتهم وقفت في تحّجر وجمود.

ماذا ترى؟ كومة من الحجارة والرمال.

مضت تنظر كالبلهاء، كان هناك بعض الرجال لمحت من بينهم الشيخ رعد جارهم الطيّب لما انتبهت الى نفسها صرخت في حرقة وألم:

ـ أمّي. أمّي.... اخوتي...

يتوقف الرجال عن العمل ويلتفتون اليها في اشفاق ويسرع الشيخ رعد نحوها ويضمها الى صدره في حنان وهو يقول لها مواسيا:

ـ ربيعة يا بنيتي... اصبري وما صبرك الا بالله.

لقد لبّوا نداء ربهم... وهم الآن في جنته الواسعة بعيدا عن شرور هذه الدنيا الباغية.

وتصرخ في حرقة وألم وتجهش بالبكاء فيضمها اليه بقوة ويقول مخففًا عنها مأساتها الكبرى:

ــ احمدي الله يا صغيرتي بأن كتبت النجاة لشقيقك وائل، لقد غادر المخّيم لحسن الحظ قبل الغارة بوقت قصير.

أخذ زوجته الى مستشفى المدينة لاجراء بعض الفحوص عليها. انها حكمة الله تعالى تفرز الحي من الميّت والميّت من الحي.

أنت أحسن منّي حظا لقد بقي لك سند تحتمين به في هذه الدنيا الملعونة أمّا أنا فقد فقدت كل أسرتي مرة واحدة كما تعلمين.

وها أنا أعيش وحيدا في هذه الدنيا الموحشة الواسعة، بلا حاضر أصنعه أو مستقبل انتظره، لا شيء أملكه غير نفسي المنهارة المحطّمة، ورصيد من الذكريات أغلبها مر. تعالي يا صغيرتي ستبقين معي الى حين عودة وائل من المدينة ويأخذها من يدها الصغيرة ويسير بها وسط الانقاض وهي ما تزال تبكي وتنتحب.

وتمر الأيام كالحة قاحلة معتمة حبلى بالأحزان والهموم مغمّسة بالآهات والدموع.

وتكبر ربيعة، وتتقدم في دراستها، تستكمل تعليمها الابتدائي فالاعدادي، وتلتحق بالمدرسة الثانوية للبنات، لقد صارت الآن فتاة مكتملة الآنوثة، رائعة الجمال، جمالها من ذلك النوع الهادي الذي يشدّك اليه من أول وهلة، قامة معتدلة، جسم ممتلىء في غير افراط، بشرة ناعمة تميل الى البياض، مشربة بالحمرة، عينان دعجوان، فم صغير، أنف دقيق، صوت رقيق فيه مسحة طفولية، وهي الى جانب ذلك ذكية، راجحة العقل، رصينة في غير جمود، معتدّة بنفسها دون مغالاة.

لم تكن طفولتها سعيدة هادئة مثل معظم بنات شعبها داخل الوطن المحتل. فقد ولدت وترعرعت على صوت الرصاص ودوّي القذائف والقنابل والانفجارات وفتحت عينيها على مرأى الخراب والدمار والموت.

لم تعرف أسرتها الاستقرار والسكون حيث كانت تضطر الى التنقل من مكان الى مكان بحثا عن الامان ولقمة العيش استشهد والدها وهي ما تزال طفلة غريرة فأورثها موته الحقد على الصهاينة الدخلاء.

كلما كبرت كبر حقدها معها، رضعته مع لبن أمها، واستنشقته في هواء بلادها المشبع برائحة الدم والبارود، وشربته مع مياهها، وتغذّته في ما أنتجته أرضها من ثمر وحب.

عرفت الظلم والقهر، وعانت مرارة الاغتراب والتشرد والضياع قبل ان تشب عن الطوق وهو ما جعل ذلك الحقد يلتحم بها ويختلط بدمائها، ويترسخ في أعماقها مع مطلع كل يوم جديد وقد ازداد تعاظما ورسوخا بعد مقتل أمها واخوتها.

كان شقيقها وائل شديد العناية والرأفة بها لا يرفض لها طلبا، يؤثرها على ولديه أكرم وغسّان ويسهر على راحتها بنفسه، ويحاول جاهدا أن يكون لها الأب والأم والأخ والأخت والصاحب جميعا وقد نجح في ذلك الى حد كبير.

حتى زوجته هالة لم تكن أقل منه عناية بها وحدبا عليها.

وكانت ربيعة بدورها تحبّها كثيرا ورغم ذلك لم تكن سعيدة، وكانت تعاني من حالة اكتئاب مزمنة.

كانت وسيلتها الوحيدة لشغل فكرها وللهروب من ذكرياتها هي المذاكرة والمطالعة وقد افردت حيّزا هاما من وقتها للاطلاع على تاريخ وطنها وملاحم نضاله عبر العصور والتعرّف من خلاله على سير قادته وأبطاله والتشبّع بآرائهم واستلهام مقولاتهم الخالدة:

ـ الموت في سبيل الوطن حياة

ـ لا حياة لمن لا وطن له.

ـ من أضاع وطنه أضاع نفسه.

ـ الوطن هو الام الباقية

ـ لا أبدا.

ـ أعدك بألاّ أعود للحديث في هذا الامر مرة أخرى وسأترك الأمر لك.

ـ أشكرك.

ـ لقد أصبحت الآن في سن تأهلك لان تقرري مصيرك بنفسك دون تدّخل منّي، ثم أنك فطنة وتقدّرين الأمور حق قدرها.

ـ تسلم لي يا أخي... اني واثقة بأنك سوف تعذرني في الوقت المناسب وتفخر بي.

كانت ربيعة قد تلقّت بالمدرسة بعض التدريبات الأولية على استعمال السلاح لكنها لم تكتف بذلك فسعت للانضمام الى فرقة للفدائيين باحدى فصائل الثورة، واظهرت قدرة عجيبة على الصبر والاحتمال واقتحام المخاطر منذ الايام الاولى من التحاقها بالفرقة، كما أثبتت مهارة فائقة في استعمال السلاح واستيعاب أساليب القتال الحديثة.

بعد ان انهت تدريبها صار من الطبيعي ان تشارك بصورة فعلية في عمليات الاقتحام التي تقوم بها المجموعات الفدائية داخل الأرض المحتلّة.

ذات ليلة أنيطت بها وثلّة من رفاقها مهمة اعداد كمين لقوة عسكرية اسرائيلية اثبتت التحريات أنها ستمر قبيل الفجر بطريق فرعية قريبة من احدى القرى الحدودية.

أنجزت المجموعة المهمة بنجاح وحسب الخطة المرسومة.

وكانت تلك اول عملية فدائية تشارك فيها ربيعة، وتتوالى مشاركاتها بعد ذلك.

ويتابع الصهاينة اعتداءاتهم الوحشية على مواقع فصائل المقاومة، وعلى القرى والمخيمات المدنية، كما تتوالى عمليات اقتلاع الاهالي من ديارهم وأراضيهم، وترحيلهم الى أماكن قصيّة أو طردهم خارج حدود الوطن.

وبالتوازي يستمر ايقاف الأهالي بالجملة كلما تعاظمت وتزايد نشاط الثوار وأطفال الحجارة وتسارع قواتهم برد الفعل بما عرف عنها من قسوة ووحشية، فتضرب هنا وهناك دون تمييز، بالمدافع والصواريخ، والطائرات، ولا تسلم من عدوانها وانتقامها الاراضي العربية المجاورة فتجتاحها وتستبيح ترابها متعللة بتتبع الفدائيين الذين أقاموا بتلك الأراضي قواعدهم ينطلقون منها لضرب ومهاجمة قواتها ومستعمراتها القريبة.

وتتواصل مأساة الشعب المضطهد الجريح، وتستمر المواجهة، ورغم كل ما بذلته ربيعة من تضحيات وقدمته من مساهمات في ملحمة التحرير الكبرى التي يخوضها شعبها الذي حكم عليه بأن يعيش ممزّقا مطحونا منذ عشرات السنين بين ذل الاستعمار ومرارة التشرد فانها لم تكن راضية عن نفسها وعما انجزته من مهام وحققته من انتصارات.

كانت تشعر دائما بضآلة ما قدمته لصالح شعبها، وان الواجب يفرض عليها القيام بعمل أهم من ذلك وأعظم.

وصارت لديها قناعة راسخة بأن السبيل الوحيدة لتحقيق تلك الغاية هي في الاقدام على عملية ثارية استشهادية تعزّز صمود شعبها المتطلع الى الحرية والانعتاق وتحسس شعوب العالم بعدالة قضيته وبمدى معاناته.

ملكت تلك الفكرة عليها وجدانها، واستحوذت على تفكيرها.

كان ينتابها شيء من التردّد أحيانا ويعتريها شعور بالضعف امام مباهج وملذات الدنيا لكنها ما تلبث أن تستعيد نفسها، وتسترجع ثباتها ويعود اليها عزمها من جديد.

صرحت لقائد مجموعتها برغبتها تلك ورجته ان يساعدها على تحقيقها.

يفاجأ بطلبها رغم ما يعرفه عن جرأتها واقدامها واستعدادها الدائم لتنفيذ كل ما يطلب منها.

لم يكن يتوقع أن يصل بها الأمر الى حد التفكير في الاقدام على عمل خطير من ذلك

النوع وهي تعلم سلفا انه سوف يكلفها حياتها.

حاول اقناعها بالعدول عن التفكير في ذلك الأمر، يكفيها ما تقوم به من مهام فدائية لا يستهان بها، حرام ان تحكم نفسها بالموت وهي ما تزال في شرخ الشباب... جمال وحسن خلق، ومستقبل باسم سعيد ينتظرها، ومن حقها ان تنال نصيبها من الدنيا. بذل قصارى جهده لاقناعها بوجهة نظره لكنه لم يجد منها اذنا صاغية، لما يئس من تحويلها عن موقفها وعدها بنقل رغبتها الى القيادة العامة التي لها الكلمة الفصل.

ظلت تنتظر أياما.. واخيرا يأتي الرد بالموافقة مع تحية تقدير واكبار.

عليها ان تعد نفسها منذ الآن الى حين تحديد نوع العملية المقترحة ودراسة جميع الجوانب المتعلقة بها أمنيا وميدانيا وظرفيا، وتأمين كل الظروف الملائمة لتنفيذها وضمان نجاحها.

انقضت عدة اسابيع قبل استدعائها.

حملت الى موقع منعزل في الخلاء لا يراها فيه احد ولا ترى احدا غير زمرة الضباط الذين انيطت بهم مهمة التخطيط للعملية والاشراف عليها.

أطلعوها على نوع العملية التي ستقوم بتنفيذها.

ناقشوا معها كل التفاصيل والجزئيات المتصلة بها قبل الانتقال الى الجانب العملي منها.

قضت أياما في التدريب.

ويقترب الموعد.. أذنوا لها بكتابة رسائل الى من ترغب في مراسلتهم وسجلوا لها كلمة بالفيديو وجهتها الى رفاقها في السلاح والمقاومة والى مواطنيها في الأرض المحتلة.

في اليوم السابق لتنفيذ العملية تركت تستريح، وأعفيت من القيام بأي نشاط، وسمح لها بالتصرف على حريتها.

في الهزيع الاخير من الليل وسط الظلام الحالك قاد احد الفدائيين مصحوبا بعدد من رفاقه، سيارة لندروفر باتجاه الحدود، وبنقطة معينة من الطريق خفت من سرعة السيارة وأطفأ أضواءها ومضى يقودها بحذر شديد خشية جنوحها عن الطريق.

بعد ان سار بها مسافة محددة اوقف محركها عن العمل وترجل منها ومن معه واخذوا يدفعونها نحو نقطة النهاية غير بعيد من المعسكر الاسرائيلي الأول بالمنطقة حيث كانت ربيعة وبعض رجال الفرقة قد سبقوهم الى هناك.

يودع الجميع رفيقتهم ويؤدون لها التحية العسكرية.

تصعد ربيعة الى السيارة، تحكم غلق بابها عليها، يتعاون الرجال على وضع السيارة بمخبئها بالتجويف الذي يتوسط الهضبة التي اختيرت قاعدة للانطلاق، ويوارونها بالقش واغصان الشجر ثم ينصرفون عائدين الى قاعتهم، لا شيء باذهانهم واخيلتهم غير صورة رفيقتهم الشابة في قلوبهم نار تستعر وتتلظى أيديهم قد تصلب على السلاح والاحساس بالموت طغى فيهم على كل شيء.

طلع النهار وأشرقت الشمس وغمر نورها البطاح وربيعة ماكثة مكانها داخل السيارة المحملة بشحنة كبيرة من مادة الـ (TNT) الشديدة الانفجار، أوصلت بجهاز للتفجير ثبت طرفه بمركز عجلة القيادة.

مضت عقارب الساعة تتابع دورانها الرتيب المعتاد:

السادسة... السادسة والنصف... السابعة... السابعة والربع...

وتزيد دقات قلب الفدائية الشابة، وترتفع درجة حرارتها، ويتصبب جبينها عرقا، وتتداعى صور وذكريات الماضي القريب والبعيد بخيالها.

تتذكر امها ووالدها واخوتها الصغار الذين تخطفهم الموت في لحظة فقد فيها الزمن إحساسه بوجوده.

تتذكر شقيقها وائل وزوجته، جيرانها، اساتذتها، صويحباتها.

استرجعت سنوات طفولتها ومرابع صباها.

قصف المدافع والطائرات، مداهمات جنود الاحتلال للقرى والمخيمات في عتمة الليل مشاهد الخراب والدمار وجثث القتلى.

تذكرت كل ذلك دفعة واحدة وفي ثوان معدودات وتختلط منها المشاعر والاحاسيس، وسرعان ما تهدأ نفسها وتعود الى سابق طبيعتها.

السابعة وثلاثون دقيقة... وتتبخر كل الصور والاحداث من فكرها وخيالها فجأة مفسحة المجال لما هو أهم وأخطر.

وبيد قوية ثابتة وأصابع غير مرتعشة تدير محرك السيارة وتنطلق بها في ارض شبه منبسطة لا تخلو من عوائق وعقبات الأمر الذي جعل السيارة تنتفض وتهتز كفرس وحشي غير مروض يحاول منع سائسه من اعتلاء ظهره...

غير مهم المسافة الى المعسكر قصيرة وسوف لن يستغرق قطعها سوى دقيقة ونصف على أقصى تقدير.

بلغت المعسكر، ألقت في طريقها بعدد من العبوات الناسفة الموقوتة، زادت من سرعة السيارة.

تابع جنود المعسكر السيارة في انطلاقها وتعجبوا من السرعة التي تندفع بها لكنهم لم يشتبهوا في امرها.

انها احدى سياراتهم تحمل نجمة داوود وشارات الجيش الاسرائيلي وتقودها مجندة منهم ترتدي زيهم.

وعلى مرأى منهم تقتحم ربيعة بسيارتها مبنى القيادة متخطية درجات مدخلة الرئيسي وفي لحظة خاطفة يلوح لها طيف امها هناك في الفضاء البعيد تخطر فوق السحاب مرتدية غلالة بيضاء.

تحيط بها هالة من النور فاتحة لها ذراعيها وعلى ثغرها ترفرف ابتسامة عذبة.

وتضغط على الزر المثبت بعجلة القيادة.

ويدوي انفجار رهيب، تزلزل الارض زلزالها ويتهاوى المبنى ويتقوض من اركانه، وتتناثر حجارته واجزاء محتوياته في كل اتجاه.

وفي طرفة عين يتحول الى تل من الانقاض تعلوه السنة النيران وسحب الدخان.

وتتوالى الانفجارات هنا وهناك داخل المعسكر.

وتتلقف وسائل الاعلام المحلية والعالمية نبأ العملية الاستشهادية الخطرة التي نفذتها الفدائية العربية الشابة: ربيعة عبد العزيز وقضت فيها على عناصر القيادة العسكرية الاسرائيلية بمنطقة الجنوب وبعض كبار الضباط بالقيادة العامة. وتهتز الأرض المحتلة ويختلط فيها الحزن بالفرح. وتتحول قصة ربيعة الى ما يشبه الاسطورة ويصير اسمها رمزا حيا للبذل والفداء في سبيل الوطن.

قابس في 92/2/23.

شـعـر

الحبّ زمن الحصار

نور الدين الكمالي

قمر وجعي صاعد في القصيد
شحوب الرّؤى بالعذاب المخضّب بالزّمان المجيد
بكاء القرنفل عشقي
وانتحار السّعادة فوق دمي ونفوري العتيد..
كبوة المهر المورّط في العروبة..
صفوة الخمر المغالي في العذوبة..
واحتفال الأرض بالزّهر في الزّمن السّعيد.
شموخ النّخيل اغترابي..
وعشقي عذابي..
وقلبي خلاصة ما قد تبقّى من الأغنيات المثقّلة
بالرّياحين والوجع البعيد..
لغتي وطن..
وأنا وطن في القصيد.
وحبّي لك لهف مستمرّ
يباغتني في انتشائي..
يعكّر صفو انتمائي
ويعلنني تعبا عربيّ المدى
حالما في الوعيد..
أقول: أحبّك.
والبلاد تجرّعني قطرة قطرة ما تبقّى من الذّل والانتكاس
على طلعات الجنود..

أقول: أحبّك
والبلاد تعلّمني السّير خلف القطيع
تعلّمني أن أطيع..
فأمضي وحيدا
لسكري الوحيد
أقول أحبّك
والبلاد أباحت دمي للّصوص..
وألقت بأغنيتي في الخضمّ البليد..
أقول أحبّك..
والدّروب محاصرة
آه... حصار العراق..
حصار طرابلس..
حصار سيأتي.. وقمع ودمع وضبع يكشّف عن عورتيه
وعمر مضى في العذاب الغفود..
أقول أحبّك..
وذا زمن عربيّ يعاجلني في الرّحيل
فأبسط أوراقي الحائرات على شغفي المستحيل..
جموحي دليلي..
وتوقي العظيم يؤجل كلّ حسابات من في البلاد
ويصنعني قمرا من حديد..
أقول أحبّك..
وحبّي لك خنجر أمويّ يلاحقني..
يتمّ انتمائي إلى الخارجين...
ويطعنني علنا في الوريد.
سعيد أنا بدمي والبلاد على حالها: مرّة
والبحار على حالها مرة
والسّيوف صدئت ظمأ وانتشت بالصّديد..
وحبّي لك.. وجع أزليّ..
إذا كان كنت..
وكانت أمامي كنوز الوجود..

نور الدين الكمالي
أفريل 92

رضوان الكوني



- مولود بتطاوين سنة 1945.
- متفقد التعليم الثانوي لمادة العربية.
- عضو نادي القصة منذ سنة 1967.
- عضو اتحاد الكتاب التونسيين منذ سنة 1981.
- بدأ نشر إنتاجه سنة 1966 بالجرائد والمجلات التونسية والعربية.
- لـه : - « **الكراسي المقلوبة** » مجموعة قصصية. الشركة التونسية للتوزيع 1973 - الطبعة الثانية عن منشورات قصص سنة 1985.
- « **النفق** » مجموعة قصصية منشورات قصص سنة 1983.
- تحت الطبع : « **رأس الدّرب** » رواية. « **الكتابة القصصية** » دراسة.
- مجموعة من المسرحيات، منها « **الجذور** »، « **أمك طنبو** »، « **إبراهيم الثاني** »، « **الخردة** »، « **فليهدل الحمام** »، « **المحاضرة** »...
- كتب السيناريو.
- عرّب مجموعة من القصص والمسرحيات. آخرها مسرحية : « **شاكا الملك** ».

حوار مع
رضوان الكوني

حاوره يوسف عبدالعاطي

1 - أوّل ما يلاحظ عنك هو قلّة نشرك لانتاجك رغم وجودك في الساحة الثقافية منذ مدة طويلة فهل من تفسير لذلك؟

ج - أعتقد أنّ لذلك أسبابا منها:
- أنيّ لا أفضلّ نشر القصص القصيرة مرة بعد أخرى في الجرائد والمجلات، ثم اعود الى جمعها لاصدارها في كتاب يضم «مجموعة قصصية» يخيل للقارىء انها جديدة فإذا ما طالعها يفاجأ بأنها اعادة نشر لما هو متفرق في الصحف. لذلك فأنا أخير نشر مجموعة قصصية بكر على ان اجهد نفسي في جمع ما تفرق، وفي ذلك من المتاعب والجهود المهدورة الشيء الكثير.. فضلا عن مخاتلة القارىء..
- أنيّ لا أميل الى نشر فصل، أو فصول، من رواية.. لما يدخله هذا النشر المتقطع من فقدان الوحدة العضوية التي تنبني عليها الرواية..
- أن صعوبة النشر، وخاصة الكتب، في تونس غير خافية على أحد... فلكي تصدر كتابا يجب ان تتحلى لا بصبر ايوب وانما بخصلة النسيان... ان تنسى ان لك كتابا ينتظر دوره للطبع... وانت تعرف ان لي رواية جاهزة للنشر منذ سنة 1983... وأن لي كتابا في «الكتابة القصصية بتونس» معدا للنشر منذ 1987.. هذا دون الحديث عن انتاج آخر في القصة والرواية والمسرح والسيناريو.. لم أتشجع بعد لنقلها عن المسودات...
وكل ذلك يسهم في تقليص انتاجي المنشور، اضافة الى أني أنا أيضا لست من الكتاب المكثرين...

2 - دخولك إلى الساحة الثقافية تزامن مع نهضة ثقافية في تونس وذلك من خلال الصراعات التي حصلت بظهور ما يسمى بحركة الطليعة بصفة عامة، فكيف ترى تلك الفترة بعد هذه المساحة الزمنية التي اصبحت تفصلنا عن انتهائها تقريبا؟
ج - الأمر لا يبدو لي بعيدا، برغم مرور أكثر من ربع قرن... فمازالت ضجة «الطلقة» ماثلة امامي... كان شيئا مدهشا، ورائعا...الكل ينادي بأدب جديد وفن جديد ومسرح لا قبله ولا بعده... الكل يدعي ان لديه المغاير والمخالف للسائد والمعهود..
والجميل في ذلك أنها حركة لم تقتصر على ثلة من المبدعين في لون واحد من الوان

الابداع... لا... بل كان تحركا جماعيا: كتاب القصة يقترحون نمطا جديدا في الكتابة والتعبير، بلغ الى حد كبير من السمو الفني في بعض الحالات، وأبهم وأشكل الى الحد الذي تفقد فيه اللغة دورها كوسيلة ابلاغ في حالات اخرى.... الشعراء من جهتهم ثاروا على عمود الشعر والشكل الحر واقترحوا نصوصا جعلوها تحت عنوان «في غير العمودي والحر» و«قصائد مضادة»... اهل المسرح ينشؤون لوحات لا عهد للجمهور بها... الرسامون التشكيليون بتحكّمهم في الاضواء والالوان يضربون عميقا في ولوج عوالم اخرى سحرية ابتدعوها من محاورة الخط العربي ومغازلة المعمار القديم من قباب ورواشن... ولعلهم، اي الرسامين، كانوا اكثر توفقا في تجاربهم الفنية..

ان ما حدث في تلك السنوات لم يكن بدعا وامرا خارقا وانما هي حمّى دورية تنتاب كل مرة جيلا من الاجيال فينتفض ويرغي ويزبد... ولا بد لتلك الحمى من افرازات... بعد ان تهدأ العاصفة تطالعنا بعض الوجوه بسمات واضحة... ونفتقد بعض الوجوه التي كانت محركة وفاعلة وربما كان صوتها اعلى مما يجب..

وقد تحدثت في دراستي عن «الكتابة القصصية في تونس» في هذا الموضوع بما فيه الكفاية.

3 ـ المعروف عنك هو شغفك بحضور جميع جلسات نادي القصة منذ السنوات الاولى لانشائه وحتى الآن، فهل من لمحة عن جلسات هذا النادي وما الذي قدمته هذه الجلسات الى القصة التونسية بصفة عامة والى كتابتك بصفة خاصة؟

ج ـ : أهم ما في جلسات نادي القصة انها تجمع كتابا مختلفي الاتجاهات والرؤى، ومختلفي السن.. فلا شك إذن في حصول الفائدة من هذا التلاقح البريء والنزيه والمؤسس على قاعدة يؤمن بها الجميع هي النهوض بالكتابة القصصية كأدب يتوجه الى الانسان حيثما هو.

4 ـ لو تحدثنا عن واقع القصة التونسية الآن من خلال الانتاج او النوادي القصصية وخاصة جلسات نادي القصة بالوردية!

ج ـ : لست مبالغا في شيء إذا قلت إن مستوى الكتابة القصصية في تونس بصفة عامة مستوى جيد ويقف موقف الند مع اية قصة اخرى جيدة تكتب في العالم... ففي القصة القصيرة ابدع التونسيون نصوصا بها ألوان من التعبير ذات طعم خاص، وتجرؤوا على طرق موضوعات حساسة في حياة الانسان من زوايا التقاط جدّ دقيقة، وكذلك نجد روايات تونسية جد ناجحة (الا ان عدد الروايات مازال محدودا لاسباب ليس أقلها مشاكل النشر)... ومن له رأي مخالف لهذا فالآثار بيننا شاهدة نحتكم إليها عند الحاجة ... وإنما الذي جعل قصتنا لا تنعم بمكانتها المناسبة، فنحن الذين ارتضينا لها ذلك.... والتونسي، لخلق نبيل وسام متأصل فيه، يفقد لسانه إذا كان الأمر يتعلق به، ويجده إذا كان يتعلق بغيره، فيبالغ في مدح غيره وإطرائه، ويبالغ في الصمت عن انتاجه...

والنشاط القصصي الآن في تونس نشاط دائب... ولنا أن نلقي نظرة على ما تخرجه الصحف وما يدور في عدة نواد بمدن كثيرة، وبالخصوص في نادي الخميس باتحاد الكتاب ونادي القصة بالوردية لنقف على حقيقة هذا الانتاج المتواصل والجاد.. بالرغم

من ان شيئا من التساهل اصبحنا نلحظه في بعض ما ينشر، ولكن النشاط بصفة عامة محمود..

5 ـ يلاحظ كل متتبع لجلسات نادي القصة والملاحق الثقافية اهتمامك بالنقد، فهل من حديث عن هذا الجانب؟

ج ـ: أنا أومن بالتخصص... لكنه تخصص واسع لا يعزل بعض الاجزاء الابداعية المتكاملة عن بعضها... واحرص، ما استطعت، على خلق مؤاخاة بين الفروع الابداعية... فعندي كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية والسيناريو، برغم اختلاف ادوات التعبير هي كتابة ابداعية آخذ بعضها بيد الآخر، كما أن «الكتابة عن هذه الالوان القصصية» إبداع آخر يتناول البحث في مكونات النص وأدواته وغاياته... لكل ذلك كان عندي هذا الاهتمام بالنقد.

6 ـ هل كان اهتمامك بالنقد لعدم اقتناعك بما يقدم من دراسات او مقالات تهتم بالكتب القصصية ام لقناعة اخرى مفادها أن احسن من ينقد العمل القصصي هو القاص نفسه؟

ج ـ : ربما كان شيء من ذلك في نفسي، ولكن الاكيد عندي اني احاول تقديم رؤية خاصة لعلها ـ الى جانب ما يقوله نقاد آخرون ـ تسهم في إبراز القيمة الادبية لنص من النصوص.

7 ـ إلى جانب اهتمامك بالقصة والنقد، لك أيضا اهتمامات بالكتابة المسرحية فكيف ترى واقع المسرح او بالاحرى النصوص المسرحية!

ج ـ : الكتاب المعروفون عندنا بكتابة المسرحية بصفة متواترة عددهم قليل جدا، فلا أتذكر أكثر من مصطفى الفارسي وعز الدين المدني وسمير العيادي.... ولهؤلاء الثلاثة نصوص جيدة... اما غيرهم من الكتاب، وانا واحد منهم، فقد ظلت نصوصهم مجهولة... اما أنها لم تمثل اكثر من مرة واما أنها نشرت في مجلة أو كتاب لم ينل حظه من الترويج والتعريف... فأين نصوص «محمد رشاد الحمزاوي» و«عمر بن سالم» و«محمد صالح الجابري» و«حسن نصر» و«ابراهيم بن مراد» وغيرهم... ومع ذلك فإنك تجد حركة مسرحية اما اعتمادا على نصوص عالمية أو لبعض الكتاب الاشقاء، واما اعتمادا على قدرات المسرحيين انفسهم الذي يتحولون في طرفة عين من مخرجين وممثلين الى كتاب للمسرح.. وهذا موضوع يطول يخلف الكثير من الاشجان لو توسعنا فيه.

8 ـ لماذا لم تنشر هذه المسرحيات؟

ج ـ أنا ساع الى نشرها.

9 ـ من خلال الاطلاع على مجموعتي «الكراسي المقلوبة» و«النفق» نلاحظ اهتمامك الكبير بالمكان، وإذا نظرنا الى تنقلاتك نلاحظ انك تنقلت كثيرا من مكان الى آخر، فكيف كان تعاملك مع هذا الانتقال؟

ج ـ : من المؤكد أن التحـول من مكـان إلى آخر وتبـدل المنظر الطبيعي والعمـراني، شدني... ولعله ساعدني على ابراز المغاير والمخالف..

10ـ من «الرقبة» بتطاوين الى «باب سويقة» بتونس العاصمة كيف كانت الرحلة؟

ج ـ : كانت مريحة، على عكس ما يتصـور بعض الناس، وممتعة اذ نحن، بحمد الله، نـربط بين طرفي البلـد في يوم واحـد، من أقصاه الى أقصـاه، من مشارف الصحـراء الى مشارف اوروبـا، مرورا بمدن الجنـوب والوسط والساحل وجـزء من الوطن القبلي الى تونس العاصمة..

وأهم ماتركت في هذه الرحلة المتواصلـة والمتكررة سنويا منذ بداية الخمسينات حتى اليوم هـو القـدرة على المواءمـة في ذاتي بين شخصين: الـريفي والمتمـدن، البـدوي والمتحضر... المواءمة بين الجنـوب والشمال، على مستـويـات عـدة ليس أقلهـا اللهجـة والعادات.

11ـ رحلتك مع الكتابة: هل قدمت ما كنت تطمح اليه؟

ج ـ : لا... لأني لم أفرغ للكتابة بالصورة التي أتمناها، قد أحاول ذلك مستقبلا.

12ـ هل قدم كتاب الجيل الذي تنتمي اليه ما هو مطلوب منهم؟

ج ـ : هم كتبوا أشيـاء كثيرة جيدة، لكنهم لم يقـدمـوا ما هـو منتظر، بـدليل أنهم مازالوا يكتبون بحماس ربما هو اكبر من حماسهم في بداياتهم.

13 ـ هل من مقارنة بين استفادة جيلكم بتجارب من سبقهم واستفادة جيل كتاب اليوم من كتابات من سبقهم؟

ج ـ : المقارنـة صعبة وتتطلب بحثا دقيقا... لكن الذي الاحظه هـو انه لا الجيل الذي انتمي اليه ولا الجيل اللاحق استفاد بمن سبقـه... نحن لم نقرأ من سبقنا، ولعلنا نعذر في ذلك لاننا لم نجد الا انتـاجا قليلا لم يصدر في كتب ولم يـروح له، بل بقي منسيا في بعض الجرائد والمجلات القديمة التي هي بدورها اندثرت منذ عقود... ولولا جهود بعض الباحثين ماكنا لنقف على انتاج القدامى (اذكر على سبيل المثال جهود كل من فريد غازي، تـوفيق بكار، صـالح القرمـادي، صـالح الجابري، عـز الدين المدني، محمـد الهادي بن صالح).

14ـ كيف ترى مستقبل الكتابة القصصية والمسرحية في تونس؟

ج ـ : لا بد أولا من التعـريف... تعريف التونسيين اولا بالانتـاج التونسي، إشعارهم بان ثمـة أدبا تـونسيا جيـدا... فإذا مـا عرفـوه وأقبلوا عليـه، سيكون حينـذاك للقصة والمسرح شأن وأي شأن.

أجرى الحوار
يوسف عبد العاطي

الإنعكاسات البيئية في قصص رضوان الكوني

أحمد ممّو

1. مقدمة:

ينتمي رضوان الكوني الى جيل نهاية الستينات وبداية السبعينات وهو ما عرف في وقته بجيل «الأدباء الشبان» و«جيل الطليعة» وفي مجال القصة على وجه الخصوص عرفت الساحة الأدبية في تلك المرحلة من التاريخ الثقافي للبلاد دعوة صادقة لرسم ملامح الشخصية التونسية سواء من خلال ما كان يكتب في مجال الإبداع من خلال ما كان ينشر حول الجذور والارتباطات الفكرية والروحية سعيا لتاصيل انتماء ذلك الجيل واكسابه الهوية الثقافية خاصة وان حرب جوان 1967 قد زعزعت الكثير من المفاهيم في هذا المجال وأوجدت صدمة فكرية وضعت على بساط المواجهة والنقاش العديد من المفاهيم المتعلقة بالانتساب والانتماء.

وقد كانت تجربة رضوان الكوني الادبية في بدايتها مرتبطة بحضوره بداية من سنة 1968 لجلسات نادي القصة ثم نشره لقصصه القصيرة الاولى في مجلة «الفكر» وقد اعطت تلك السنوات الأولى التي ساهم فيها بالحضور في العديد من النوادي الادبية والكتابة في الصحافة السيارة حول المواضيع المتعلقة بالقصة وكتابتها، مجموعته القصصية الاولى الصادرة سنة 1973 عن الشركة التونسية للتوزيع وقد كانت بعنوان «الكراسي المقلوبة».

خلال هذه المرحلة التي كتب فيها قصص هذه المجموعة كان رضوان الكوني قد أنهى دراسته بمدرسة ترشيح الاساتذة المساعدين سنة 1969 ودخل سلك التعليم ثم سافر في نهاية 1973 الى باريس لاتمام المرحلة الثالثة من التعليم العالي نال في نهايته(1975) شهادة الكفاءة في البحث. وعاد إثر ذلك الى تونس لكي يشغل خطة مدير معهد ثانوي في البداية بتونس ثم بعد ذلك بتطاوين مسقط رأسه.

وقد كان لهذه العودة الى الجذور ـ وان كان الكوني لم يفقد صلته بمسقط رأسه خلال المرحلة السابقة من حياته ــ أثره في معايشة تلك البيئة الخاصة جدا وهذا ما جعل نظرته الى التركيبة الاجتماعية والى النماذج التي يختارها شخوصا

لقصصه في مجموعته الثانية الصق بذلك الوسط وقد صدرت مجموعته القصصية الثانية سنة 1983 عن منشورات مجلة «قصص» التابعة لنادي القصة وخلال العشر سنوات التي فصلت بين صدور المجموعتين كانت حياة رضوان الكوني قد عرفت جوانب اخرى غير تلك التي ارتبطت باحياء مدينة تونس ومرحلة التعلم فهو قد سافر الى باريس لكي يفتح عينيه وسط عاصمة النور من منطلقات غير تلك التي تكون لدى الانسان المنبهر بالحضارة الغربية وهو قد عاد بعد ذلك ليدخل معترك الحياة المهنية من موقف المسؤول في مجال المؤسسات التعليمية في مرحلة عرفت فيها تلك المؤسسات بحركتها الاحتجاجية ثم هو في النهاية يعود الى مسقط راسه لكي ينظر الى المجتمع نظرة نقدية هي خلاصة تبلور تفكيره بعد ذلك التطواف الذي انتهى به الى حوالي الخامسة والثلاثين من عمره.

كما انه على الصعيد الثقافي عرفت الساحة الادبية خلال نهاية الستينات اهتماما خاصا بالشكل الفني للاثر الادبي وكانت تقنيات كتابة القصة موضوع نقاشات مستفيضة شارك فيها رضوان الكوني سواء بالحضور بالنوادي او من خلال ما كتبه وما ترجمه من كتابات نقدية وتنظيرية في هذا السياق. كما ان كتاباته القصصية كانت خير تطبيق للافكار التي يحملها في هذا المجال وقل في تلك الفترة ،ان يذكر «ادباء الطليعة» أو المهتمين بالتجريب الشكلي دون ان يرد اسم رضوان الكوني ضمنهم.

من خلال قصص رضوان الكوني يبرز الجانب المضموني اجتماعيا بشكل أساسي يتوزع بين الفردي /الذاتي والجماعي/ الحدثي يصدق عليه شعار طالما تردد بين كتاب القصة في تلك المرحلة من نهاية الستينات وهي «أن تكون القصة شاهدة على العصر، عاكسة لما يعتري المجتمع من تحولات، راشحة بما تغتربه من تيارات التغير، وملتزمة بتعرية نواقصه واسباب تخلفه»، لكن دون ان يكون ذلك في شكل خطابية مباشرة ذات صبغة وعظية اخلاقية كما كانت القصة العربية في بداياتها وفي هذا السياق ياتي رضوان الكوني ومجموعة اخرى من قصاصي تلك المرحلة استمرارا للطيب التريكي وفرج الشاذلي وعبد الواحد ابراهم في توجه القصة عندهم وجهة اجتماعية نقدية مع فرق نوعي على مستوى الاهتمام بالشكل الادبي وفي تناول اهتمامات ذات دلالات اجتماعية اعمق.

إضافة الى ذلك فإن الجانب الشكلي في قصص رضوان الكوني مجال ثري للتحليل نظرا لما كان لهذا القصاص من وعي باستعمال ازمنة القصص والتقطيع الحدثي والمراوحة بين الضمائر الرّاوية او المخاطبة في القصة. وان كان المجال لا يتسع كثيرا للحديث عن الجانب الشكلي في قصص رضوان الكوني إلا أنه يمكن الاشارة فقط الى ان القصة عنده كانت تعتبر في نطاق ما كتب في بداية السبعينات وجها جديدا للحداثة تعكس التقنيات الحديثة في مجال القص في الوقت الذي تحمل فيه مضمونا هو الصق ما يكون بالواقع التونسي ولم تكن موجة التجريب الطاغية في تلك المرحلة قد طغت على كتاباته بحيث يضيع الأثر القصصي عنده في متاهات البحث عن الشكل الاحدث من غيره بل كانت القصة عنده استيعابا للمفاهيم الشكلية المتطورة من وجهة نظر منتمية الى المجتمع الذي تتعرض له بالتمحيص والنقد وفي هذا السياق كان حضور المكان في كتابات رضوان الكوني

القصصية لا يقل اهمية عن التقطيع الزمني وتبني الشخوص الراوية للاحداث الواقعة في نقاط وعيها بها.

كما أن للامكنة التي تنقل خلالها الكاتب اثرها في توجيه المواضيع التي تعرضها قصصه بشكل يمكن ان نتبين فيه وجود بيئات اساسية يمكن ان تصنف من خلالها الاهتمامات الاساسية لهذه القصص وهذه البيئات هي التالية:

- بيئة المدينة العتيقة.
- البيئة الريفية.
- بيئة السفر والغربة.

2ـ بيئة المدينة العتيقة:

ارتبطت ملامح هذه البيئة في قصص رضوان الكوني بمجموعته الاولى «الكراسي المقلوبة» (ش. ت. ت. 1973، 112 ص) على وجه الخصوص فهذه البيئة تبرز في صورة تلك الاحياء الشعبية التي يتحرك الناس من خلالها حركية يومية مهتادة على درجة كبيرة من الرتابة يلتقط منها الكاتب تلك الهموم التي تبدو له موضوع الثقل في افكارهم وفي ردود فعلهم وقد تكون هي ايضا تفسيرا لكل ما يكبلهم من متاعب وامراض وهموم والكاتب من وراء تعرضه لمثل هذه الشخوص الاجتماعية ومن وراء تصويرها بتلك المتاعب اليومية يكون يهدف الى ان يضع القارىء في مستوى تلك الحياة من وجهة نظر نقدية تسعى لكي تعري النفس البشرية ويبرز ما في الوضعية الاجتماعية التي تعيشها تلك الشخوص بنفس الحضور الذي يتصورها به القارىء. وكان الكاتب يريد ان يقنع القارىء بان هذه الاوضاع التي هي جانب من الحياة التي يعايشها كل يوم تحمل معاني اخرى غير تلك المظاهر الاجتماعية التي قد لا يوليها دائما الكثير من الاهمية.

تبرز أحياء المدينة العتيقة من خلال كتابات رضوان الكوني مجالا حيويا يمكن أن يمثل كل وضعيات المجتمع الذي يريده كاتبه في بلد يعرف التحولات السريعة والتناقض بين المؤمل والمعيش. وفي هذا الفضاء تبرز الساحات العامة والمقاهي كمواقع متميزة لاستيعاب العديد من تلك الاحداث التي تتعرض لها هذه القصص فالمقهى هو تلك الواجهة الاجتماعية التي تسمح للراوي المتامل للمجتمع لكي يضع نفسه خارجه لتامين وظيفة الرواية في نفس الوقت الذي يكون فيه هو الفضاء الذي يسمح بتمثيل المجتمع بواسطة نماذج اجتماعية مختارة او وضعيات رمزية ذات ابعاد اجتماعية وسياسية وتبدو مثل هذه الصورة جلية في قصة «الكراسي المقلوبة» على وجه الخصوص حيث تكون عملية قلب الكراسي واعادتها الى وضعها الطبيعي رمزا لما يتعرض له المجتمع من تغيرات وحيث تكون لعبة الكراسي التي يمثلها الصبية في الساحة العامة امام الراوي رمزا للتداول على السلطة وما يتبع ذلك من نفوذ وتملق.

يظهر حضور المقهى ايضا في «سفينة نوح» وتصبح هي مقياسا لحركة المدينة ومدى حيويتها فهذه الشخصية الراوية تلجا دائما الى المقهى لكي ترصد حركة المدينة وسط فضاء البطحاء من خلاله: «ليبدأ وجودي مع كأس شمس تشربها

عيناي في قهوة عتيقة مشرفة على البطحاء الرحبة حيث تفتر الحياة كل يوم في ساعة متاخرة من الليل، وتبدأ الحياة فيها عند ساعة متاخرة من الليل، ويقوم الناس بمشي رتيب على الارصفة ووسط البطحاء، وتكون الحياة في المقاهي» (سفينة نوح، ص 36).

كما يبرز المقهى في قصة «طيور بلا ريش» (الكراسي المقلوبة، ص 89) مكان استراحة لذلك المتسكع في المدينة لكي يحصي فيه الكراسي والمناضد مهوما في الفراغ، شاغلا نفسه باحصاء الكراسي المشغولة والمقاعد الشاغرة. وقد يتضح من خلال كل تلك المواقف التي يزج فيها رضوان الكوني بشخوص قصصه في فضاء المقهى أن مثل تلك الامكنة العمومية هي في النهاية اكثر من فضاء استراحة او توقف او تمضية للوقت فهي فضاء اجتماعي تعرض فيه المشاكل الفردية للجلساء والمتابعين وتنعكس فيه الحياة الجماعية حركة وتصرفات تلتقطها عين الراوي المتابع بحيادية تصويرية تضعه في موقف الناظر غير المعني بانعكاسات الاحداث على الشخوص بل فقط بتطورها من وجهة النظر السردية ففي المقهى تبحث الشخوص افكارها وهناك تنظر الى العالم الخارجي نظرة المتامل المتفحص الناقد للأوضاع وللآخرين، المنفصل عنهم ولكن المعني بما يحدث (تقصير يوم الدجن، ص 30 من «النفق»)، ومن وجهة نظر من يشعر بان العالم المتحرك خارج افكار ذلك المتامل هو في النهاية صدى لما يفكر فيه وقد يكون احيانا علامات يستشف من خلالها مواقفه التي ينوي الاقدام عليها.

أمّا البطحاء او الساحة العامة فهي من خلال فضاء قصص رضوان الكوني نموذج الحياة الاجتماعية التي تتركز فيها بؤرة التمثيل الاجتماعي من خلال الشخوص والمواقف وطبيعة الحركة، هي في النهاية نموذج «الحياة الاجتماعية» تغلب فيها الحركة على الفكرة كل الشخوص يتحركون من وجهة نظر راو يرى في حركتهم نظاما يتجاوز التكرار والرتابة والسعي المتكالب وراء العيش لكيب يتبلور في نهاية القصة موقفا للكاتب من نمطية المجتمع او من الاحداث الكبرى التي تحدث التحول في حياة المجموعة وهي قد تصبح في النهاية صورة ملخصة لمصير البشر كما في قصة «سفينة نوح» حيث يطغى الطوفان على البطحاء ويطرح نوح الواح نقالته وسط البطحاء قائلا: «من يركب ينج!» ولا يركب الا الحمّالون وماسحو الاحذية وباعة الجرائد والخضارون وتمضي بهم السفينة وفي عيون كل من عليها آمال.

فبيئة المدينة هي في قصص رضوان الكوني فضاء الحياة اليومية تنضح بالمعيش وتعكس مكابدة الضعفاء والمسحوقين تحت مشاكل وجودهم. تقوم هموم واقعهم على أحساسهم بان الحياة لم توفر لهم من الحظوظ الكثير لكي ينظروا الى المستقبل باكثر استبشار ولكن ذلك لا يحولهم لا الى ثائرين عن الاوضاع المتردية ولا الى يائسين منها فايوب ذلك الشيخ الذي دخل في العقد الثامن من عمره يقضّي كامل اليوم متجولا بين ازقة المدينة وشوارعها ممسكا في يده قطعة ورق غرست فيها حوالي خمسين ابرة للحياكة يسعى الى بيعها متمعشا من ثمنها (حكايات للصمت، الكراسي المقلوبة، ص 50 ـ 56). وهذه مجموعة بشرية تنطلق باحثة عن الرجل الذي قد يكون اخفى وليدا وضعته فتاة لم تتزوج بعد وتسري الاشاعة

انها حاولت التخلص منه فتتحرك الالسن ثم القانون وتفتح المدينة اذنيها وعينيها على تلك الحادثة لكي يكتشف الجميع في النهاية انهم اخطاوا كثيرا في تاويل ما سمعوا او ما رأوا (غرفة خربة في الخلاء، الكراسي المقلوبة، ص 61 ـ 74)

النماذج الاجتماعية في فضاء المدينة متعددة في قصص رضوان الكوني وهي غالبا ما تجسم نظرة ذلك الراوي الذي يبدو غير راض عن تلك الاوضاع يريد ان يركز عليها اهتمام القارىء مع قناعة من طرف الكاتب بان الكتابة في هذا المستوى، شاهد على العصر وادانة للاختلال الاجتماعي الذي تشهر به.

3ـ البيئة الريفية:

تبدو البيئة الريفية مجالا مكانيا للعديد من قصص رضوان الكوني وهي اوضح في مجموعته القصصية الثانية «النفق» (منشورات قصص، 1983، 104 ص).

وفي هذه البيئة تبرز العلاقات بين الشخوص متاثرة بما في ذلك الفضاء من حدة العوامل الطبيعية وصرامة التقاليد واحساس الافراد بتفرد ذواتهم وغالبا ما تبرز صور مقاربة بين الانسان وبعض مكونات تلك البيئة من اشياء ونبات يستشف منها سعي الكاتب الى الالحاح على قسوة الطبيعة وتلون الطبائع بتلك القسوة فهذه الرياح اللافحة التي تنشف الريق وتيبس الشفاه في «قذى على عين بغلتنا» (النفق، ص 11) قد صبغت الطبائع بحرها وقسوتها لكي يصمم القوم على جر البغلة الميتة الى شفا الهاوية والقائها الى اسفل في ذلك اليوم القائظ دون ادنى التفاتة الى جليل اعمالها لفائدة المجموعة (وفي القصة تورية ورمز لا يحجبان المعنى المستهدف بقدر ما تحجب القناة التي على عين البغلة النظرة المسترحمة التي وراءها كما ان تلك الانفرادية المزاجية التي تعكسها قصة «النفق» (ص 21 ـ 28) تنعكس في تلك الهكوف التي استقل كل من الاخوة بواحد منها بحيث قامت في ذلك الفضاء حياة اجتماعية على جانب كبير من الغرابة فالكل يحن الى الآخرين والكل يريد ان يستمع الآخرون الى القصص الذي يرويه ولكنهم من وراء كل ذلك يتشاغلون عن معاضدة ذلك العمّ الذي كان مشغول بمصاولة نزيل فرض عليه وجوده في كهفه. وكان ذلك المجتمع في حاجة الى الكثير من الهمم لكي يكتشف ان النفق الذي يمكن ان يصل كل تلك الكهوف هو الضمان الوحيد للتمكن من القضاء على ذلك النزيل الدخيل.

وهذا الشيخ المؤدب في «خرافة النخلة العرجاء والشيخ الصدى» (النفق، ص 47 ـ 57) يزرع في ادمغة الصغار تعاليم تلقينية موازاة مع الصدأ الذي سرّبه المسمار الذي دقّه في جذع النخلة الى نسغها مما تسبب في تهالكها وبقية النخيل المجاور. وكان اطمئنان القرية الى بركة الشيخ ومعسول كلامه حول الخير الآتي تعويذة تواجه بها التغيير الذي هي في حاجة اليه في العقليات وفي التعامل مع الارض. وبذلك تكون القرية في حاجة الى عودة ابنها ذاك الذي تمرد على الشيخ وهرب من تعنيفه وقد تسلح علما ومعارف لكي يفتح عيون ابناء قريته عن كل ذلك الصدأ الذي تسرب الى العقول وبدأ ينخر في أعماقها.

فبيئة القرية تبدو في أغلب القصص التي تتعرض لها في مجموعتي رضوان الكوني فضاء يغلب عليه التمسك بالقديم المعتاد حتى وان كان غير ملائم لمصلحة الافراد او المجموعة. وهي ايضا بيئة قاسية تعمل فيها تاثيرات الطبيعة القاسية والحزازات القديمة بين الاخوة وشظف الحياة التي تتسم بالكثير من الارهاق والحاجة. ومثل هذا الفضاء لا يقتصر ايراده في القصة على مجرد ابراز ما فيه من صعوبة حياة الفرد والمجموعة بل هو مكمل لرسم نفسيات الشخوص موضح لتركيبتها الفكرية، تقوم من خلاله العلاقات المتازمة بين الافراد لكي تبدو نتيجة منطقية لكل ما تواجهه المجموعة من قسوة وحرمان.

4- بيئة السفر والغربة:

تقترن بيئة الغربة في قصص رضوان الكوني بالسفر والتنقل وهي عادة ما تتخذ كمجال لها الباخرة او الحافلة او القطار ويتخذ الكاتب من ذلك الفضاء مجالا لتمييز الراوي في القصة عن بقية الشخوص الآخرين فهذا الراوي زيادة عن وظيفة السرد التي يضطلع بها، يفتح نوافذ عن اعماقه يستشف منها القارىء ابعادا موضحة للحدث من خلال افكار تلك الشخصية وتصرفاتها كما ان مثل هذا الفضاء يسمح للكاتب ان يجمع في نفس المواقف شخوصا ذوي انتماءات متباينة مما يجعل من تناقض مواقفهم وعقلياتهم مجالا لابراز ما في المجتمع من اختلافات وتفاوت.

تتضح مثل هذه البيئة من خلال قصة «زبد البحر» (النفق، 59 — 75) التي يضع فيها الكاتب شخصية الراوي في وضع المحاسب لنفسه هو العائد من باريس بعد ان انطلق اليها عازما على تحصيل الشهادة التي تمكنه من الحياة الهنيئة ولكنه لم يتمكن هناك في عاصمة النور الا من التنقل بين عدد من الاعمال الحقيرة والمقرفة كتنظيف محطات القطار وتجميع القمامة والحراسة الليلية والعمل في احد مصانع الكتاب، دون ان يجد فرصة للتقدم للامتحان وتتم هذه المحاسبة خلال رحلة العودة بالباخرة وهي بقدر ما تبرز مدى ما وجده المغترب من خيبة تعطي صورة مغايرة لتلك الهجرة الى الشمال التي تبرز من خلال كتابات توفيق الحكيم (عصفور من الشرق) والطيب صالح (موسم الهجرة الى الشمال) على درجة كبيرة من الرومنسية المشرقة اذ ان هاذين الكاتبين قد وضعا في مواجهة ذلك الشمال شخوصا مثقفة لا تواجه مشاكل مادية حادة بل فقط اشكالات وجودية من خلال طرحها لمعادلة الشرق والغرب في حين ان رضوان الكوني اراد ان يطرح مشكل المواجهة في اضطرار هذه الشخصية الى السعي من اجل العيش. ثم كان الحساب الفكري مع الموروث ومع مواجهة ذلك الغرب المتفوق للشرق الجائع من خلال تلك المحاسبة الفكرية التي اختار لها الكاتب خلفية ذهنية من خلال تامل أمواج البحر والسفينة تشق الموج عائدة بتلك الشخصية محملة خيبة وشعورا بالتمكن من قرار ثابت عندما ارست السفينة وكان وجوده هناك لم يكن الا ترجرجا في المجهول.

فإشكالات الغربة ومواجهة الآخر المتفوق حضاريا من موقف الساعي وراء

اللقمة هو في منظور رضوان الكوني من خلال هذه القصة معادلة مغلوطة لا تعني الا التعسف الفكري عندما يسعى البعض لوضع حلول لها بالبحث عن العزاء في الامجاد الماضية او لتحويل الفتوحات العسكرية التاريخية الى فتوحات جنسية كما فعل الطيب صالح مثلا. وكاني بالكاتب يريد ان يوضح من خلال قصته هذه التي ترشح في جوانب منها بتجربة معيشية واضحة، ان معادلة الشرق والغرب لا يمكن ايجاد الحلول لها لا في عزاء الامجاد الغابرة ولا في حياة الكسل والترف الفكري التي قد تتوفر لبعض المثقفين ممن تسمح لهم اوضاعهم بحياة السياحة الحضارية والفكرية، بل ان البعض من تلك الحلول التي هي ألصق بواقع الشرق المتخلف والجائع لا تكون الا بالتعلق بالارضية الثابتة التي هي بيئته الخاصة به.

فإذا كانت بيئة السفر مجال لشعور الراوي بالتفرد عندما يكون ذلك في نطاق نفس المجتمع فانها عند الانتقال من بلد الى آخر قد تصبح غربة فكرية وحضارية ترج الشخصية المعنية بالحدث التي تسعى من خلال مواقفها تجاه ذلك المجتمع الغريب ان تضع نفسها في معادلة وجودية تقيم من خلالها مكانتها الفكرية والحضارية.

6ـ الخاتمة:

كل البيئات التي يضع فيها رضوان الكوني شخوص قصصه هي انعكاس لتلك التجربة الحياتية التي عرفها مع رصد ذكي لجوانب اجتماعية ذات دلالات تبدو شديدة الاتصال بتركيبة المجتمع وقوانينه عندما يوردها الكاتب في ذلك السياق الذي يصوغ فيه احداث قصصه. واذا كانت بيئة المدينة قد استقطبت النصيب الاوفر من تنوع المكان في قصصه فلان ارتباط حياة الكاتب بذلك الفضاء اشد منه من اي ارتباط آخر ولان طبيعة مجتمع المدينة هي الالصق بالتحولات الاجتماعية والتناقض الطبقي.

وهذه الانعكاسات البيئية في قصص رضوان الكوني وإن كانت تعكس تجربته الحياتية بشكل متميز الا انها تؤرخ للمجتمع التونسي في تلك المرحلة التي زامنت كتابة هذه القصص موضحة ما كان يمر به من تحول في العادات وتغيير في العقليات ومن هذا المنطلق تكون القصة القصيرة لدى رضوان الكوني امتدادا للقصة الاجتماعية التي عرفت بداياتها مع علي الدوعاجي ومحمد المرزوقي.

تونس، أكتوبر 1993
أحمد ممّو

رأس الدرب

فصل من رواية

لرضوان الكوني

عندما كبح السائق سيارته في المحطة احسست بالفرح والراحة وشعرت بفرحة عارمة تغمرني، فرحة من يخرج من قمقم ضيّق، وفرحة أخرى ذات أبعاد عميقة: بهجة اللقاء بالمكان والاهل والاحباب، ومصافحة الوجوه التي اشتقت اليها طويلا...

وضعت الكيس على ظهري به ملابسي وبعض أشيائي الخاصة، وحملت بيمناي كيسا به ثياب جديدة للاولاد والزوجة، وبيسراي سلة بها بعض الفواكه والغلال.

الظلام يلف المدينة، والشوارع مقفرة، والمقاهي مغلقة، وعلي أن أحزم أمري في السير حتى أصل بيتي « بالرقبة » بعد ثلاثة كيلومترات.

منذ عشرة أشهر، لم يكن الوطن على هذا الشكل من الخواء والهدوء الموات... مازلت أذكر عندما غادرته وقتذاك، كيف كان الناس يملؤون الساحات والمقاهي، ويتحركون في الاسواق، وكيف كانت ملامح وجوههم، وكيف كانت نظراتهم الساهمة، الحائرة، المستبشرة حينا، البائسة آخر، كيف كانوا يتحلقون حول الراديو بالمقاهي يتابعون في لهفة شديدة اخبار تقدم الجيوش العربية في صحراء سيناء، وكيف اخترق أبطال العرب جدار برليف، وأتذكر أخبار الكيلومتر 101، والجيب وأشياء أخرى، ومن يدري قد يصبح تهديم الجدار مناسبة لعناق طويل وضمة دافئة لصدرين طالما باعدت بينهما الاسباب فافترقا، وتهديم الجدار لم يكن إلا لفرط الحنين وهيجان الشوق المبرح، والملايين من الطيبين صدقوا أنهم سيسترجعون دارهم وأرضهم فهبوا هبة واحدة واقتحموا الجدار الاسطورة، لكنهم نكصوا على أعقابهم يتفادون جيب الدفريسوار، وفقدوا ما كانوا يأملون، وكادوا يضيعون ما بأيديهم، فجعلوا السقطة قفزة، وراحوا يبتسمون ويدغدغون بعضهم.

ووالدي، الشريف الطويل، أبى أن يكون الذليل، حسب تقديره، عندما آلت دواليب الحكم الى أبناء الوطن، فانسلخ عن البلدة، وذاب ذات صباح فائر الحرارة،

بحثوا عنه في كل مكان، وجدوا في البحث عنه عندما أيقنوا أنه غادر الوطن.

ولاحساسه بالذنب وايمانه بان خدمته لفرنسا قد لوثت ثوب وطنيته، وأنه لا مجال لشخص أن يعيش ببلده بعد أن شوه نصاعة هويته، فانه فضل مغادرة هذا الوطن الذي لم يكن حقيقا به، والتحق بالجزائر في صفوف الفرنسيين.

كان طويل القامة، ذا بناء صلب متين بدءا من رجليه اللتين تتحركان على الأرض فتتطاير الحجارة في غير اتجاه وتنفلق شظايا، الى منكبيه العريضين وصدره العالي يعلوه رأسه الاشيب ووجهه الاخرس المستطيل الذي لم يتعلم ترجمة انفعالاته وعواطفه والذي طغت فيه الحمرة على بقايا سمرة لولا نظرات غامضة يرشح منها الحلم والامل والسخرية والياس، وكان صوته المصحوب بحشرجة التبغ المزمنة مرعبا، وكان شجاعا لا يعرف الخنوع، يحسن الفرنسية ولا يكتبها وكان جادا في عمله ومخلصا لرؤسائه، عمل شرطيا لفرنسا في تونس زمن الحماية ويحب المرحومة والدتي حبا لم يتسع لغيرها... وكانت بيضاء، حمراء، جميلة. ولم يكن يعكر صفو أيامه معها الا بدلته السوداء التي كان يرتديها، بدلة الحاكم.

كانت يداه، كلما عاد الى المنزل، تمتلئان خيرات من لحم وفواكه وأقمشة وصابون وعطور وأشياء كثيرة، يكدس كل ذلك في البيت، فتفرح أمي ولا يفرح هو إلا قليلا، فقد كان كل ذلك هدايا اجبر على حملها من الباعة، فلم يكن، بادىء الامر، يهتز اليها كثيرا، بل كان في نفسه أشياء كثيرة من الحزن والشعور بانها رزق حرام، وأنه لم يعطها الا لكونه يرتدي تلك البدلة السوداء المخيفة، وكانت أمي أيامها في عزّ البهجة، وأوج النعيم، فعلاها الشحم واللحم وازدادت كل يوم سعادة، فقد حظيت بزوج كريم يغدق عليها من الكسب الحلال الشيء الكثير، حتى علمت يوما بان ما تركله برجليها من نعيم انما هو خير زيف، وأموال مبتزة، فاهتزت للامر وارتعشت فرائصها وتمنت لو تنشق الارض فتبتلعها، وراح ابي عندها يواسيها ويؤكد لها بان كل ذلك الذي يحمله الى البيت انما هو من باب الهدية، لم يكره احدا على اعطائه شيئا، ولم يكد لاحد حتى يسلبه ما عنده، وانما الناس يحبون الاحسان، والنفس تواقة الى من يحسن اليها، ولكن اصحاب الشر كثر أولئك الذين يوهمونك أن ما يهدى الي انما هو منهوب، كلا وألف كلا، ثم الا تدرين أني أجود كذلك على المعوزين، أنسيت أن بيتنا قبلة الزوار، وأن طلبة الزيتونة لهم في أكلنا نصيب، ونحن نكرم كل من ياتينا.

وكانت والدتي تجنح لتاييد أقواله، وتحاول أن تقنع نفسها بأن تبريرات ابي صحيحة، سليمة، فهي لا تريد أن يكون بطنها كيسا يجتمع فيه الرزق الحرام، ولا ماوى للآثام... ومنذ ذلك اليوم الذي طرحت فيه شرعية هذه الهدايا صارت الوالدة

تنحل يوما بعد آخر، وتخبو نظرتها الوقادة، ويذوي عودها اليانع، ويذبل لونها شيئا فشيئا، ومنذ ذلك اليوم صار الوالد يتقرب اليها أكثر ويتودد لها ويقدم لها الاكل، ويلح عليها في تناول كذا ويقسم لها بان تاكل من هذا، مردفا بانه حلال محض وخير خالص، ولكن البدلة السوداء كانت تقلقه ولا يقوى على نزعها، وكانت تضغط على أيامه فتزيل اشراقة النهار امامه وتجعل حياته سوداء جزءا فجزءا، ولذلك تيمنا بالنور سماني «نوري» أملا في أن أكون النور الذي به يبصر.

وذات صباح تلقى اعلاما من رؤسائه باعفائه من عمل الشرطة، وحرصوا في نفس الوقت على شكره وتقديره باعتباره قضى على احد الوطنيين المناهضين لفرنسا، وطلبوا اليه أن يعود الى الوطن، موطننا، محافظة على سلامته من رد فعل أهوش من بعض الثوار، وطمانوه على مستقبل حياته بعد ان ضمنوا له منحة قارة تصرف له شهريا مع بعض الامتيازات الاخرى. ومع انه كان يعلم أن أمنه غير مضمون بالوطن على عكس ما يعتقد رؤساؤه، فالجهة تعج بهؤلاء الثوار المناهضين لفرنسا، الا انه سرعان ما قبل الخبر بارتياح، فقد آن لهذه البدلة السوداء أن تختفي، وآن له أن يرتدي لبوس الناس، عامة الناس، ومع انه كان يعلم كذلك علم اليقين أن من أصابه بمسدسه فارداه، لا يمت الى الوطنيين المناهضين بصلة، وانه كان لصّا خرب بيوتا كثيرة وافقر عائلات عديدة، وانه لم يكن في نيته قتله، ولكن المطاردة وملابساتها جعلت الرصاصة تستقر في رأس اللص فيسقط من أعلى السطح لاحد المنازل في مدينة تونس فيموت ويسجل ضمن قائمة الشهداء الذين قضوا نحبهم وهم يقومون باقدس واجب، الدفاع عن الوطن ومحاربة المستعمر.

ومصباح الاعور، الم يسق الى مركز الشرطة بالوطن في معركة التحرير قبيل الاستقلال عندما القي عليه القبض بسوق الدواب وهو يبيع حمارا سرقه ليلا لاحد التجار الوافدين على السوق، واوقف بالمركز في انتظار التحقيق، فجيء للمركز في نفس اللحظة بمجموعة من المتهمين بنشاط وطني ضد فرنسا فاودع كل من بالمركز السجن ومعهم مصباح.

واليوم، حسّن مصباح الاعور لقبه فاصبح «مصباح الأنور»، وهو مناضل ذاق ألوانا من العذاب وعرف السجون، واستخرج شهادة تثبت نضاله وحبه لهذا الوطن وتضحيته في سبيل تحريره، معتمدا في ذلك على اقامته تلك بالسجن بفضل ذلك الحمار، وتبعا لاندساسه ضمن المجموعة المشاغبة وقتذاك وهو يتقاضى منحة نضال قارة، ويدعى الى حضور المواكب والاحتفالات، ويعطي الكلمة حتى يشنف الاسماع ويروي للاجيال الجديدة كفاح الاجيال السابقة.

ويبقى والدي الشريف الطويل واشيا، عميلا، وذيلا من أذيال الاستعمار، حقيرا

رغم طوله، ومبيدا للوطنيين حتى ولو كان هؤلاء الوطنيون لصوصا ينهبون أموال الناس عبر السطوح، ويبقى مصباح الاعور مناضلا شريفا كرس حياته لفائدة الوطن حتى ولو كان هذا المناضل يمارس نضاله في سكون الليل رغم نهيق الحمير.

وبالرغم من كل ذلك، وحتى بعد أن نزع البدلة السوداء، فقد ظل والدي رمزا للحقارة والخيانة يشار اليه باحتقار، وقد كان يكفي أن يلوح لجمع من الناس وهم يتحدثون بالشارع ليسكتوا، او ليغيروا الحديث، او ليهمسوا، امعانا منهم في اتهامه وتضخيم جرمه، وايهاما للملاحظ الغر انهم وطنيون يتحدثون فيما يهم الوطن ويبحثون الطرق الموصلة الى القضاء على الاستعمار.... ولكنهم سرعان ما يلتفتون اليه محيين، سائلين عن احواله والاولاد، وربما تبادل معهم بعض الكلمات وبعض الملح فيضحكون ويتندرون بتعاليقه الذكية الساخرة، وانما كانوا يلاطفونه خوفا من بطشه لا من ظلمه، فهم يعرفون انه لا يظلم أحدا ولا يريد الاعتداء على أي منهم، ويعرفون أيضا أن الرجل شديد اذا غضب عنيف اذا لطم، مبرح اذا ضرب، انقض مرة على احد الادعياء رماه بتهمة الوشاية قائلا لجلسائه، على أنه يحذرهم من والدي وهو يمر بالقرب منهم:

ـ أش... ردّوا بالكم.... هذا قوّاد

(انتبهوا... هذا واش).

فاختطفه والدي:

ـ قوّاد على أمك.. يا ابن الفاعلة.

وانهال عليه ضربا وركلا حتى طرحه أرضا ومرغه في التراب، ويقول له وحوله الناس ينصتون:

ـ متى وشيت بك، أو باي منكم، متى؟.. وماذا قدمت أنت حتى تدعي شرفا لم تسلك طريقه الى الان... دلّني على من اشتكيته الى فرنسا، دلّني. أوليتكلم من الحقت به اذى... لعنة الله عليك، يا قليل الحياء.... إن كنتم تلومونني على الراتب الذي اتقاضاه من فرنسا، فكلكم تتقاضون رواتبكم من فرنسا.. الا أن أكون أنا لاني شرطي... ليكن... لكن لتعلموا ـ وانا اعرف انكم تعلمون ذلك علم اليقين ـ باني لم أش يوما باي ثائر من الثوار..

وذات صباح انهار والدي جاثيا على ركبتيه، يبكي، لم أكن رأيته قبل ذلك يبكي... كانت والدتي في ذلك الصباح قد ودعت دنيانا وارتحلت وانا ابن خمس.

وقف بعض الناس على قبرها واكرموا مثواها، وهب يوما اقرباؤها الى جانبنا،

يشدون ازر والـدي وهو شـاخص ينظر الى الارض دون ان ينبس بغير «الله أكبر.. و.. لا اله الا الله».

عرفت يـومها من تربطنا بهم قـرابة الدم... لم يكـونوا يزورونـنا بـاطراد، ولم نكن نتردد عليهم كـذلك، فقد كـانـوا يخشون على سمعتهم من أن تلطخهـا علاقـة والدي بفـرنسا... وربما ايضـا، لاختلاف حيـاتنا عنهـم، فقد عـاش ابواي طـويلا بتونس، هذه المدينـة التي شهدت مولدي، وتاثرنـا فيها ببعض طباع اهل المدن في الاكل واللباس وتفتح الـذهن وطريقة اخذ الحياة ببسـاطة فلم نكن نضيق بسماع بعض ما يعد حراما في الوطن، ولم نكن نتحرج من الجهر ببعض مالا يجرؤ عليه احد هنا...وانا صغير آنذاك، ووالـدي يحبني كثيرا، ويضمني اليه في حنو وشفقة، وسرعـان ما فكـر فيما يفكر فيـه الـرجال، اذ وشيكـا ما عـاوده الحنين الى المرأة.. وتدرع بالاسباب المعهودة: ابنه صغير في أمس الحاجة الى أم ترعاه بالمنزل، وتهتم بشؤونه، وهو رجل يحتاج الى امرأة تعنى به وبطلباته الخاصة.

«الدرعية»... عذراء، شابة، جميلة. أبـوها «ابو بنات» لم يتاخر لحظة في قبول والدي زوجا لها....

«الشريف الطويل رجل موسر وله صلة بـاهل السلطة، ثم انه يتمتع بقوة رغم سنه يبز بها شباب البلدة.

وسكنت «الدرعية» زوجـة والدي بيتنا، وحاولت بعث الـدفء في اركان البيت وفي اوصال الوالد، وحدبت على تربيتي بما استطاعت، وانجبت بنتا ثم ولدا.

لم أكن في الواقع اطمئن اليها... لا اكرههـا، ولكني لم اجد ما يدفعني الى التعلق بها. وكنت اشعـر دائما انها تفتعل عطفهـا علي وتصطنع حبهـا ايـاي، واحسست كانها تريد ان تنسيني والـدتي، وهو امر جعلني أبتعد عنهـا شيئا فشيئا، وأقترب نحـو خالتي «سـالمة» شقيقة المرحـومة، تلك الارملـة المعروفـة بورعهـا وتقاهـا واخلاقهـا الفاضلة، وليس لها مـن الابناء إلا عبد المؤمن الـذي يكبرني بنحو عشر سنـوات. وفي حضن خـالتي اشعر فعـلا بـالحنـان، وأحسّ بالطمانيـنة، وكـانت تكرمني وتدس في يدي ـ كلما جاءت بيتنا أو كلما زرتها ـ لحما شهيا طبخ في أناة وغلف حبا صادقا وودا غير مفتعل.

أما والـدي فلم تجعله زوجتـه الشابـة ولا ابناه انصغيران ينسـاني او يبتعد عني، فقد كنت الاثير لديه كالعادة، بل ربما زاد من حدبه علي ورعايته لي.

رضوان الكوني

قصة قصيرة

تقارير عن رحلة السندباد

لؤى علي خليل

(تقرير من جهة مجهولة)

أخذ بساطه السحري وقطته الصغيرة، وطار في السماء... صورة اشجار الزيتون العارية في أرضه، تمسك برأسه، وتقود بساطه.

أوقفه شرطي السماء... أمسك أذنه.. صرخ:

ـ أنت أيضا جئت تبحث عن الزيتون.

التفت حوله دوريات الشرطة... ثم اختفى.

* * *

وفي مدينته المنكوبة... ركضت امرأة في الشوارع، مبعثرة الشعر، ممزقة الثياب، تصرخ بالناس، وتسألهم عن طفلها.

* * *

(تقارير من اذاعات مجهولة)

ـ منذ يومين ظهر السندباد يطوف بالكعبة ويرفع يديه الى السماء.

ـ «أمام الاهرام شوهد طفل يبكي، وبين يديه قطه».

ـ «في المسجد الاقصى وقف يبحث عن صلاة».

ـ «شوهد تمثال الحرية يركض خلف طفل يحمل رغيف خبز وعلى كتفه قطه».

ـ «في افريقيا كان يركض عاريا».

* * *

لا أدري ما الذي دفعني اليوم الى زيارة أمه.. رأيتها تجلس على عتبة

الباب.. قالت وهي تضحك:

ـ لقد أرسل الزيتون.

غابت قليلا، ثم عادت تمسك شيئا ما.

ـ انظر ما اجمل الزيتون.

نظرت الى الصحن... أفزعني لون الدم القاني صرخت من ذعري.

ـ انه دم.

نظرت إليّ باستهزاء.. اقسمت لها انه دم... ضربتني بالصحن على وجهي... رمتني بحذائها:

ـ انه زيتون يا غبي...

هربت منها، فركضت خلفي كالمجنونة.... صوتها كان يلاحقني:

ـ زيتون.... غبي.... زيتون...

* * *

ركضت أياما طويلة... ربما شهورا... اصطدم جسدي بالارض... ارعدت السماء بصوت مخيف... هطل شيء ما بغزارة... الدوائر الحمراء ملأت الأرض... رفعت يدي الى السماء... نظرت الى المطر بين أصابعي... ادهشني لونه الجديد.

شعرت بجسدي يركض بلهاث محموم... صوتها ما زال يلاحقني.

ـ زيتون.... غبي.... غبي....

الدم ملأ الشوارع.... وأنا أركض.... أصوات تلاحقني:

ـ زيتون.... مطر.... غبي.... غبي.

* * *

(تقرير من جهة مجهولة)

ـ «مجموعة كبيرة من جثث الاطفال انتشرت اليوم في السماء».

ـ «قيل: انها تشبه السندباد».

ـ «كانت كلها تقطر دما».

* * *

مازالت الاصوات تحاصرني:

ـ زيتون.... غبي.... مطر.... غبي.... غبي

والدم يلتف حول اعناقنا جميعا.

شعر

إعلان غياب

عبد الكريم الخالقي
. أبو واعد .

ابنتي تاهت أخيرا
مثل تيه النخل في ليل الهزيمه
فاستدلت باتجاه الخارطة
والتواريخ القديمة
لم تصل حلم السنين
لم تكن تدري الجريمة

■ ■ ■

طلسما كان الطريق
وفداء دون زاد أو رفيق
فالرفيق كان ضمن الشهداء
والطريق تاه أيضا
بالتقاسيم السقيمه

■ ■ ■

مدن الألفيْ شهيد
وحصارات الشهور
بلياليها الأليمه
ضيعوها مثل بنتي بانتظارات لنصرٍ
واتفاقات عديمه

■ ■ ■

شجر الليمون مرْ
صيف غزه صار قرا
برد حيفا صار حارا
وأريحا ستظل نورسا لا يستظل
ثورة لا تستقر
طالما ثمهْ الجريمه
وفداء ستغنّي: «
مدني تبقى جميله
مثلما كنت قرأت
في التواريخ القديمه.

دراسة

قراءة في كتابات رشيد الذوادي

رابح لطفي جمعة

رشيد الذوادي اديب تونسي معروف [illegible] المغرب العربي [illegible]
[illegible]
[illegible]
يجمع بين الجدة والطرافة وبين الأصالة والمعاصرة [illegible]
اسلوبه ـ كما يقول عنه ناقد تونسي [illegible]
مختلف المصادر والمظان وبالتنظيم المنهجي والتدقيق الشديد في المعلومات والامانة الكاملة في
الإحالة على المراجع والمصادر [illegible] والروح الوطنية [illegible] كتاباته.

ولد كاتبنا في بنزرت سنة 1936 وتلقى تعليمه في المعاهد الزيتونية بها وبالعاصمة تونس حيث حصل على شهادة التحصيل سنة 1956 ودرس القانون عاما واحدا بمدرسة الحقوق العليا ثم التحق سنة 1957 بسلك التعليم، وقد أسهم بقلمه ونشاطه الادبي في العديد من المنظمات والجمعيات الادبية والثقافية والقومية ونشر العديد من الكتب والمقالات والبحوث والدراسات في المجلات والصحف التونسية والعربية، وهو عضو في جمعيات أسرة القلم الواعي ورابطة القلم الجديد واتحاد الكتاب التونسيين ورابطة الأدب الحديث بمصر.

وقد آمن الذوادي ـ ككاتب ملتزم يقدر مسؤولية الكلمة حق قدرها ـ بمبادىء جعلها نصب عينيه، ايمانا منه برسالة الكاتب الحق المطالب بان يبقى دائما في موقع المجابهة والتصدي، لا ينعزل باي حال من الاحوال في مجتمعه، بل يلتزم الصدق فيما يكتب ويجسد ما آمن به ولا ينحاز الى اي من كان الا لزارعي الخير والتواقين الى العدل الاجتماعي، ولعل مقالنا عن «الالتزام في كتابات رشيد الذوادي» المنشور في 1989/10/2 بجريدة «الصحافة» أن يكون قد وفى هذه الناحية حقها من نواحيات فكرة الاستاذ رشيد الذوادي، وحسبنا ان نقول هنا ان الكتابة عنده مسؤولية ووعي معاناة ورسالة، لأن الكلمة المسؤولة ـ كما يقول ـ لابد أن تبقى من أدوات الوعي الجماهيري، تعمل في سبيل صقل المواهب ومن اجل التطلعات حتى ينمو الحب في النفوس ويمتلىء المجتمع بالاعمال الخيرة، والكاتب الحق في رأيه ينبغي ان يكتب للكافة لا للخاصة اي لجميع الطبقات والفئات، لأن الأدب قوة هادفة في وسع الأديب أن يخضعها لرسم المناهج وتخطيط السبل ودفع مختلف الفئات الى القضايا العادلة والى الاتجاهات الاجتماعية والمطالبة بازالة الظلم والغشاوة القائمة عن بعض المفاهيم والمناداة بتوجيه الجهد نحو الأفضل.

وقد أثرى الاستاذ رشيد الذوادي المكتبة العربية بعامة والتونسية بخاصة بالعديد من المؤلفات التي سدت فراغا «في تاريخ الأدب التونسي»، نذكر من هذه المؤلفات كتاب «أدباء تونسيون» و«أبطال وشهداء» و«رواد الاصلاح» و«أحاديث في الأدب» و«إشارات أدبية» و«حسن النوري» و«جماعة تحت السور» و«يوغسلافيا كما شاهدتها». اما بنزرت مسقط رأس كاتبنا، فقد حظيت منه بكتابين احدهما «بنزرت ارض البطولات» والثاني «أعلام بنزرت»، هذا عدا عن العديد من المحاضرات والمقالات التي نشرها في مختلف الصحف والمجلات العربية.

وينتظم الكثير من هذه المؤلفات سمات خاصة تفرد بها الذوادي عمن سواه من الادباء الذين تناولوا موضوعات مشابهة للموضوعات التي تناولها في كتاباته، وخاصة عند الحديث عن بعض شخصيات تونس الادبية، ومن اهم هذه السمات الميزة التحري الدقيق والبحث الجاد عن كثير من المعلومات المتعلقة بالشخصيات التي كتب عنها، وهي ملعومات قد تكون غير معروفة لدى الكثيرين من القراء في تونس وغير تونس، وهو في ايراده لهذه المعلومات لا يغفل الاشارة الى المصادر والمراجع التي استقاها منها، وهذه امانة في النقل ونزاهة في الاقتباس تحسب له ويحمد عليها، لاننا نفتقدها — للأسف الشديد - عند كثير ممن تصدوا للتأليف والتصنيف في هذه الأيام.

وبالاضافة الى هذه المعلومات التاريخية المبعثرة في مختلف المصادر من كتب ومجلات وصحف ودوريات، فان الذوادي يسوق لنا ما يعلمه هو شخصيا من معلومات عن بعض الشخصيات الأدبية التي يتحدث عنها كما في كتابه «جماعة تحت السور»، وهو في انتهاجه لهذا الأسلوب أشبه ما يكون بمؤلف كتاب «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة» حيث قام مؤلف هذا الكتاب بتسجيل احاديث وطرف في الأدب والنقد والتاريخ والشعر واللغة والتصوف سمعها من اصحابها ورواها ودونها عنهم باسلوبه في كتابه الشيق الممتع.

إن كتابات الذوادي بقدر ما هي متعة للفكر والعقل، فانها ايضا متعة للنفس وترويح عن القلب، تجمع الى جانب الحديث الشيق، جمال العبارة وسلاسة الاسلوب، فلا صرامة فيها ولا جهامة في أسلوبها ولا جفاف في عرض موضوعاتها ولا سطحية او ابتذال في معالجة ما تناولته من قضايا، بل سلاسة في الاسلوب وجدية في العرض وعمق في الفكرة وجرأة في الرأي ووضوح في الرؤية وانفتاح على كل طريف وجديد وجمع بين كل ما هو ممتع ومفيد، يتجدد مع كتاباته نشاط القارىء، فلا يكاد يقرأ بضع صفحات أولى من احد كتبه حتى يفرغ من الصفحة الاخيرة في جلسة او جلستين، وهذا امر - كما لا يخفى نادر الحدوث الا لبعض الكتب التي تقرأ من الدفة الى الدفة دون ان يتطرق الملل او السأم الى قارئها فينصرف عنها وشيكا.

وفيما يلي نعرض لبعض مؤلفات الذوادي محاولين ان نسلط الاضواء على ما تتسم به من طابع خاص وما تنطوي عليه من مذاق مميز.

ففي كتابه «أدباء تونسيون» تناول الذوادي الحديث عن أدباء تونسيين عاشوا في الفترة ما بين 1877 - 1968، ووقف طويلا امام حياتهم الخصبة الفنية وبحث عن سر عبقريتهم وعن صراعهم في الحياة ومواقفهم المختلفة في المجتمع. وهذا الكتاب من قبيل كتب التراجم، احسن المؤلف فيه اختيار الشخصيات التي ترجم لها أمثال سعيد ابو بكر ومحمد العربي الكبادي وزين العابدين السنوسي وحسن حسني عبد الوهاب ومصطفى

آغه وغيرهم من رجال القلم الذين جمع بينهم عصرهم ونضالهم ـــــــــــ القاسم محمد كرو في تقديمه للكتاب. وكل واحد من هؤلاء الادباء ـ الذوادي ـ شخصية فكرية ثورية مثابرة في دأب، وكان لها دور كبير ـــــ عملية تركيز الذاتية التونسية.

أما كتاب «إشارات ادبية» فهو من الكتب التي يظهر فيها الطابع المميز لكتاب الذوادي الادبية وخاصة عند حديثه عن مجالس الأدب وجماعاته، وقد سلط المؤلف في هذا الكتاب الاضواء على مسائل وقضايا ادبية وفكرية هامة، فالى جانب الحديث عن الالتزام في الادب والحديث عن ادب الاطفال والقصص الشعبي وتطور الشعر العربي، سجل لنا الكاتب ذكرياته الشخصية مع الشاعر المصري احمد رامي في لقاء معه في احدى الامسيات على ضفاف النيل، كما تحدث عن جماعة الديوان وجماعة ابو لو وجماعة تحت السور وجماعة رابطة القلم الجديد وقال انه قد بات من المتأكد علينا أن نكتب عن تاريخ ادبنا التونسي وعن مجالسه وجماعاته وتياراته وحلقاتها المجهولة ليتسنى لنا فهم الكثير من الحقائق وتوضيحها حتى نعطي لهذا الأدب مستوياته الحقيقية».

وأسلوب الذوادي في هذا الكتاب ـ كما يقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ـ أسلوب شائق وطريف، ولغته شاعرية ومعلوماته امينة في ترصد الاحداث الادبية وفي نقل الواقع الفكري بكل اتجاهاته وصوره وقد وفق في اختيار موضوعاته وتقديم صور عن الجماعات الادبية في تونس.

اما كتاب «جماعة تحت السور فلعله ان يكون الكتاب الذي يظهر فيه الطابع الخاص لكتابات الذوادي الادبية اشد ما يكون الظهور، تحدث فيه المؤلف عن جماعة من الادباء جمعت بين أغلبهم «حرفة الأدب» وحياة الفلاكة (البوهيمية)، وقد اتخذوا من مقهى شعبي بربض باب السويقة بتونس مكانا مختارا لهم وهو مقهى «خالي علي» الذي اطلق عليه فيها بعد مقهى تحت السور او مقهى جماعة تحت السور. وقد مثل هؤلاء الادباء في الثلاثينات والاربعينيات من هذا القرن تجمعا أدبيا وفنيا متكاملا.

ولم يغفل المؤلف أن يورد في هذا الكتاب بعض ذكرياته الشخصية عن هذا المقهى وعن الأدباء الذين كانوا يختلفون اليه أمثال علي الجندوبي ومحمد الصالح المهيدي والهادي العبيدي ومحمد المرزوقي وغيرهم، كما لم يفته ان يورد بعض ما كان يدور في مجالسهم من احاديث ونوادر وفكاهة، وهو في هذه الناحية اشبه ما يكون بكتابات ابي حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» وهذا الكتاب عبارة عن مجالس ادبية وفكرية بين ابي حيان والوزير صمصام الدولة البويهي ساقها المؤلف فيه وتنوعت الاحاديث والموضوعات خلالها تنوعا شيقا مثيرا.

كذلك لم يفت الذوادي ان يتحدث في كتابه عن الجماعات والمجالس والمنتديات والمقاهي الادبية الاخرى في تونس مثل جماعة تحت الدربوز وجماعة باب الفلة ونادي مصطفى آغة بالكرم ومجالس الطاهر الحداد بمقهى القصبة ونادي الخلدونية ونادي الرشيدية والنادي الثقافي (ابو القاسم الشابي) بالوردية ونادي القصة لمؤسسه الاديب العربي الكبير والقصاص المعروف محمد العروسي المطوي وغير ذلك من الجماعات والاندية الادبية.

وكتاب «جماعة تحت السور» من امتع الكتب التي الفها الذوادي واكثرها تشويقا،

فهو يتحدث فيه عن ذكريات عصر مضت ايامه وحياة تقلصت ظلالها، ليس في تونس وحدها بل في كثير من البلدان العربية، وهو عصر المنتديات الادبية او ما كان يعرف في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالصالونات الادبية، وكذا مقاهي الادب التي كانت ظاهرة أدبية واجتماعية وثقافية في مصر وتونس والعراق والمملكة العربية السعودية وسوريا ولبنان في مطالع هذا القرن العشرين.

وقد علمنا ان الذوادي بسبيل تأليف كتاب عن هذه المقاهي الادبية في العالم العربي، ولا أشك في أنه سيكون من امتع الكتب واكثرها طرافة وتشويقا، خاصة اذا تحدث فيه - كما فعل في كتاب جماعة تحت السور — عن ذكرياته الشخصية عن هذه المقاهي والشخصيات الادبية التي كانت ترتادها وما كان يدور فيها من احاديث ويثار فيها من قضايا فكرية وادبية واجتماعية ولغوية وتاريخية، وما كان يتخللها من نوادر مستظرفة وفكاهات مستملحة.

وفي كتابه «أحاديث في الادب» أجرى رشيد الذوادي لقاءات مع العديد من أدباء مصر أمثال نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وثروت اباظه والدكتور محمد عبد المنعم خفاجي والدكتور عبد العزيز شرف وغيرهم، وهي لقاءات تعتبر كما يقول في المقدمة - «فسحة فكرية وتدخل في عملية الخطاب الفكري، وهي ظاهرة صحية ولها دلالات عميقة تثير الحنين وتفسح عما في الفكر والوجدان من أفكار وأخيلة واتجاهات».

وقد تناول المؤلف في هذا الكتاب مع من التقى معهم من الادباء قضايا فكرية وادبية هامة كقضية الالتزام في الادب وقضية اشكالية الكتابة وقضايا الدفاع عن الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية وغير ذلك من القضايا التي تهم كل اديب مثقف في العصر الحاضر.

كانت هذه اللقاءات عبارة عن اسئلة من جانب المؤلف واجوبة عليها من جانب الاديب، وهي بهذه المثابة حوار فكري برزت من خلاله اتجاهات تقديمية مختلفة، وهنا أيضا تتشابه كتابة الذوادي مع كتابات ابي حيّان التوحيدي في كتابه «الامتاع والمؤانسة» حيث كان أبو حيان يأتي بسؤال الوزير البويهي له في احد مجالسه ثم يبدأ بالرد عليه، وبعبارة اخرى يدور بينهما حوار حول العديد من المسائل الادبية والتاريخية واللغوية، هكذا احتذى الذوادي في كتابه «أحاديث في الأدب» حذو أبي حيان، وهو خلال هذا الحوار يعطيك بعض الملامح السريعة عن شخصية الاديب اشبه ما تكون

بضربات فرشاة فنان وهي تلمس جوانب الصورة هنا وهناك لمسات سريعة وتلونها بألوان شتى وظلال متداخلة وأشعة كاشفة، ولعل هذه الملامح التي قدمها لنا الذوادي في كتابه عن الادباء الذين التقى بهم أن تكون هي التي أضفت ذلك الطابع المميز والمذاق الشهي على كتابات اديبنا، فهو يسجل لنا من خلال لقاءاته بالادباء الذين التقى بهم معلومات قد لا يعرفها الكثيرون عنهم كما في لقائه مع نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وثروت اباظه وعبد العزيز شرف وغيرهم.

والذوادي بكتابه «أحاديث في الادب» يجمع بين أدباء المشرق العربي وبعض أدباء المغرب العربي ويقيم بذلك جسرا للتواصل الفكري والادبي بين المشرق والمغرب العربيين.

فهذه اطلالة سريعةواضواء خاطفة على بعض كتابات الاستاذ رشيد الذوادي وما تتميز به من طابع خاص يتمثل في كلمتين هنا الامتاع والتشويق.

رابح لطفي جمعه.

جرحُ الرّوحُ

جميل بن علي

أمشي على وجع يجتــاح خــاصرتي   لا أعلم الرّوح تـاهت أم هي السَّبلُ
أمشي وأنت على الاضــواء تــرتحل   وكيف تمشي وأنت الخطــو والسبُلُ
وأنت للــروح ريحٌ يــومَ تــرتحل   وأنت للصـــوت رجْـعٌ حين يبتهلُ
وأنت للمــوت ثغــرٌ وأنت ذا الأجل   فــدُمتَ للمــوت ثغــرا إنني القبلُ
أحيـا على حـافة الاحـزان مـنْذزمن   ويـزهـرُ القلبُ جُرحـا ليس ينـدملُ
ومن جـراحي سيأتي العشب يحتفل   ومن جراحي ســأمضي اليومَ أغتسلُ
طـالت جـراحي وليس الله يعـرفهـا   أيعْـــرِف الجرحَ ربٌّ ليس يشتغلُ
ماالحبّ ماالعشق ماالاشواق ماالشجر   إن لم تَكن أنت صبّـــارا لِـــه الاملُ
ماالموت ماالجرح ماالاضواء ماالسفر   إن لم تكن أنـت جَبّـارا لـــه العللُ
حتّـام أسعى وتحتـي الـرّيح تنتشر   تغتـال حلمي ورســمَ الخطـو تنتَعلُ
حتّـــام أمضي وراء الظلّ أتبَعُـــه   فيهـــرب الظلُّ طيفـا ليس يمتثَل
حتّـــام أهتك ستري ثم أنـــدثـــر   كجمـــرة مـــالها مـــاءٌ ولا هَطَلُ
كم نضّـــد الليل للعشـاق مئـذنتي   للبـوح للشّـــوق لـــلارواح تشتَعلُ
كم فتّق الموجُ للعشـــاق مئــزرتي   كم أنشدوالرُّوحَ أشعاري وكم رفلوا
إني أنـا سيّـد العشّـاق من وُجـدوا   إني أنـــا لهُمُـــو بعثٌ إذا قُتـــلُوا
واليـومَ وحدي بعـرس الموت أحتفل   وقبلي النـاسُ مامـاتوا ولا احتفلـوا

أصداء ومتابعات

نشاط نادي الشعر

الجمعة 3 سبتمبر 93 : الافتتاح : تقديم برنامج الأشهر الثلاثة (سبتمبر أكتوبر نوفمبر) مناقشة البرنامج من طرف أعضاء النادي.
الجمعة 10 سبتمبر 93 : لقاء مع الشاعر محفوظ الجراحي حول مجموعته الشعرية «وحدك تبحث عن قمر».
الجمعة 17 سبتمبر 93 : لقاء مع الشاعر نور الدين بالطيب حول مجموعته «قصائد موحشة».
الجمعة 24 سبتمبر 93 : «ظاهرة التصوف في الشعر العربي الحديث» جلسة نقدية.
الجمعة 1 أكتوبر 93 : لقاء مع الشاعر «محمد الهادي الجزيري».
الجمعة 8 أكتوبر 93 : النادي يساهم في فعاليات ندوة «أدب الطفل في المغرب العربي» التي ينظمها الاتحاد.
الجمعة 15 أكتوبر 93 : لقاء مع الشاعر محمد العربي صمادح حول مجموعته « أشواق وشجون».
الجمعة 22 أكتوبر 93 : لقاء مع الشاعر اللبناني : بول شاوول.
الجمعة 29 أكتوبر 93 : لقاء مع الشاعر الفلسطيني : غسان زقطان.
الجمعة 5 نوفمبر 93 : قراءات لاعضاء النادي.
الجمعة 12 نوفمبر 93 : لقاء مع الكاتب السويدي كلاوس هلنقر.
الجمعة 19 نوفمبر 93 : ندوة الرواية والفنون السمعية البصرية بسوسة (مساهمة)
الجمعة 26 نوفمبر 93 : الادب التونسي والجامعة (مساهمة)
الجمعة 3 ديسمبر 93 : لقاء مع الشاعرين : جمال الصليعي وشهاب بن عمر.

تنشيط كمال بوعجيلة

المسار بين مؤتمرين

الشعر

الكاتب	العنوان	العدد	الصفحات	ملاحظات
محمد العروسي المطوي	النسر البغاث	12	123	عضو بالاتحاد
كمال بوعجيلة	احتياطي الروح	12	13_11	عضو
كمال بوعجيلة	زيارة	16	19_18	عضو
محمد بنيس	هبة الفراغ	12	70_66	(المغرب)
محمد بنيس	كلمات	18	22_21	(المغرب)
زهرة العبيدي	نشيد الروح	12	76	عضوة
علالة القنوني	صالح أم ثمود	12	77	عضو
عادل الهمامي	من أشعل الزمن	12	124	أقلام واعدة
عادل الهمامي	قصيدة الزمن الحرام	15	125	أقلام واعدة
سميح القاسم	كتاب الوداع	14_13	20_9	(فلسطين)
محمد فوزي الغزي	حروف الجر	14_13	48_47	(فلسطين)
عزالدين الوسلاتي	على خبب	14_13	50_49	(فلسطين)
خديجة الصادق	قصائد	14_13	77_76	(ليبيا)
فرج العربي	حدائق مبددة	14_13	81_78	(ليبيا)
فرج العسة	قصائد	14_13	85_82	(ليبيا)
مفتاح العماري	رجل يمشي وحيدا	14_13	88_86	(ليبيا)
حسين العوري	باتجاه التخوم	14_13	131_130	عضو
حسين العوري	وصية جدي الثانية	17	52	عضو
جميلة الماجري	رسالة الى عمر المختار	14_13	137_136	عضو
الهادي نعمان	خمرة الروح	14_13	161	عضو
محمد عمار شعبانية	الملوك يهجون الشعراء	15	12_6	عضو
عبد الوهاب الملوح	نص الغواية	15	15_13	عضو
عبدالله البلطي	من هنا مري سلاما	15	17_16	عضو
الحبيب بن فضيلة	قصائد قصيرة	15	119	عضو
الحبيب بن فضيلة	اعترافات عاشق	18	68	عضو
نورالدين بن الطيب	قصائد موحشة	15	121_120	عضو
عبدالله القاسمي	ألحان الليل	15	122	أقلام واعدة
عبدالفتاح بن حمودة	يقفلن باب الحروف عليها	15	124	أقلام واعدة
الازهر الفرجاني	على بوابة المنفى	15	126	أقلام واعدة
عزالدين المناصرة	عاصفة من فلفل أكحل	16	17_6	(فلسطين)
كاظم الثليجاني	كليم نفسه	16	92_88	عضو

الكاتب	العنوان	العدد	الصفحات	ملاحظات
سمير السحيمي	رقصات	16	123ـ126	اقلام واعدة
فوزية العلوي	برزخ طائر	16	127ـ129	اقلام واعدة
الطاهر البكري	اسطنبول	13ـ14	122ـ123	عضو
الطاهر البكري	قصائد	18	15ـ16	عضو
محمد الخالدي	كتاب السيرة	15	90ـ96	عضو
عذاب الركابي	قصائد	17	43	(العراق)
محجوب العياري	قرطاج	17	47	عضو
المولدي فروج	المحنطون في الارض	17	61	عضو
عبد الستار العبروقي	الغجرية	17	63	عضو
محمد الهادي بوقرة	مديح المسافر الاوحد	17	101	عضو
درغام سفان	اول الصمت	17	104	(سوريا)
الطيب شلبي	انا : هو	17	107	اقلام واعدة
رياض الشرايطي	قصائد لهم ولي	17	122	اقلام واعدة
نصر سامي	ذاكرة لاتساع اللغات	17	125	اقلام واعدة
عادل بوعقة	فتاة البنفسج	17	129	اقلام واعدة
الميداني بن صالح	سيزيف العربي	18	8ـ12	عضو
قابريال ألتان	لوحات	18	17	فرنسا (ترجمة)
نبيل فارس	قصائد الى الطاهر جاعوت	18	18ـ19	الجزائر(ترجمة)
حسام وشيل		18	20	جزيرة موريس
فيرافايدار	مصائر			(بلجيكا)
البار مرنصان	فاس النوم	18	23ـ24	(سلوفاكيا) (ترجمة)
فينوس خوري قاتا	لقاء	18	25	(لبنان)
كلود دربلاي	ضحكة	18	26	(سويسرا)
علي الحمروني	انطباع	18	63ـ67	عضو
محسن بن حميدة	وفاء	18	85	عضو
محسن بن حميدة	صنع فضيع	18	86ـ87	عضو
محمد بالحاج علي	نرجسية التحول	18	96ـ98	عضو
رحيم الجماعي	قليل على قرية هذا الخراب	18	99ـ102	اقلام واعدة
انطوان رعد	صلاة على الطقس الصوفي	18	103ـ104	(لبنان)
المتوكل طه	باختصار شديد	19	6ـ10	(فلسطين)
محمد الهادي الجزيري	لنا موعد...	19	64ـ66	عضو
الحبيب الهمامي	...رحمة الورد	19	67ـ68	عضو
طراد الكبيسي	غرائب الامور	19	69ـ70	العراق
شمس الدين العوني	رغبة	19	71ـ72	—
نورالدين الكمالي	الحب زمن الحصار	19	87ـ89	—
عبد الكريم الخالقي	اعلان غياب	19	109	عضو
جميل بن علي	جرح الروح	19	118	—

القصة

الكاتب	العنوان	العدد	الصفحات	ملاحظات
أبوبكر العيادي	السجين	12	75-71	عضو بالاتحاد
سعيد بحيرة	الرحيل الى غرناطة	12	45-44	
رمضان العوري	بعض من صريف القلم	12	54-52	
عمر بن سالم	في برج السلطان	14-13	32-21	عضو
خديجة الجويني	ثمن المعرفة	14-13	135-132	عضو
علي عباسي	القفص	14-13	55-51	
جمال يونس	الملكة تخلع عرشها	14-13	75-70	(فلسطين)
محمد الخموسي الحناشي	زغاريد	14-13	154-149	عضو
بشير المجدوب	من أفراح الطفولة	14-13	160-155	عضو
ساسي حمام	هواجس	14-13	165-162	عضو
محمود بالعيد	المدرسة السليمانية	14-13	183-166	عضو
الناصر التومي	من الثقب	15	109-103	عضو
مصطفى الكيلاني	حلم السبيل	15	85-81	عضو
عبد الرسول العربي	حافة الليل	15	87-86	(ليبيا)
محمود موعد	اخرج مني	15	12-11	(فلسطين)
ظافر ناجي	العار	16	48-44	عضو
عبد المجيد النفري	التفكك	16	87-86	عضو
محمد آت ميهوب	الرسائل تصلنا دائما	16	85-76	عضو
صالح الدمس	محمود ولد محمد الصالح	16	110-106	
محمد رضا الكافي	حلم ليلة حرب	16	117-111	عضو
بوراوي عجينة	ثمار الجسد	17	53	عضو
ربيعة الفرشيشي	في تلك الليلة	17	97	
عبدالستار ناصر	مطر تحت الشمس	17	109	
نورالدين كريديس	السعادة مع تاجيل التنفيذ	17	118	عضو
هشام القروي	التلاعب (مقتطف من رواية)	17	72	عضو
محمد الجلاصي	رحمة	18	62-59	
تبر العرباوي	الوجه الآخر للسندباد	18	90-88	
نزار النجار	قلب الليل	18	98-91	(سوريا)
ميزوري البناني	آخر صك في الدفتر	18	120-111	
محمد منصور الشقحاء	السمكة	18	123-121	(السعودية)
سامي الطلاتلي	من رحلة عنكب	18	130-129	(اقلام واعدة)
عبد القادر بن عثمان	الفحل	18	135-131	(اقلام واعدة)
محمد الخموسي الحناشي	عرءوس الوطن	19	99-91	عضو
لؤى علي خليل	تقارير عن السندباد	19	118-117	(سوريا)

الدراسات

الكاتب	العنوان	العدد	الصفحات	ملاحظات
خزعل الماجدي	البيان الشعري الخاص	12	43-14	(العراق)
صلاح الدين بوجاه	فتنة المرايا في «البحار والاسطرلاب»	12	51-46	
محمد الهادي الطرابلسي	مفهوم الرواية عند أحمد الهاشمي في كتاب جوهر الادب	12	65-55	عضو
رشيد الذوادي	العروسي المطوي الكاتب والانسان	12	97-93	عضو
الهاشمي بلوزة	العروسي المطوي الشاعر	12	106-98	عضو
محمد الحبيب حمادي	صورة من الذاكرة	12	114-107	عضو
عمر بنور	هل رجع الصدى سيرة ذاتية	12	122-115	عضو
جلول عزونة	الادب التونسي:واقعه وآفاقه	14-13	46-33	عضو
منية قارة بيبان	«مراتيج» بين الانغلاق والانفتاح	14-13	69-56	
هيثم يحيى الخواجة	الغزالات	14-13	147-138	
طاهر البكري	ارتسامات حرة حول حرية الابداع	14-13	105-101	عضو
الطاهر البكري	الادب المغاربي الناطق بالفرنسية	14-13	122-114	عضو
عثمان بن طالب	مشروع الحداثة	15	35-19	عضو
محمود طرشونة	ثقافة المركز وثقافة المحيط	15	46-36	عضو
محمد لطفي اليوسفي	المستقبل العربي والتغاير الثقافي	15	57-47	عضو
هشام بن علي	وعي الذات ووعي الآخر	15	80-58	(اليمن)
ابراهيم جدلة	منزلة الشعر عند ابن خلدون	15	117-110	
علالة حواشي	قراءة في طور من أطوار المريد لمحمد الخالدي	15	102-97	عضو
مصطفى التواتي	نهضة الغالب ونهضة المغلوب	16	29-21	عضو
ادريس بن الطيب	مفهوم القطيعة المعرفية	16	38-31	(ليبيا)
سلامة حجازي	نحو مشروع ثقافي عربي	16	43-39	(فلسطين)
محمود الهميسي	من دلالات «القمر والاسوار» للربيعي	16	105-93	
مصطفى الفارسي	أنا أكتب لاكثر لا اقل (خواطر)	16	53-51	ركن
محمد الغزي	احتفاء الشعر بالشعر	17	79	عضو
فخري صالح	النقد العربي الجديد	17	87	(الاردن)
فتحي التريكي	الحداثة والفكر السياسي	17	7	عضو
عبدالله التركماني	تحرير العقل العربي	17	25	(سوريا)
بوشوشة بن جمعة	نمذجة الرواية المغاربية	18	41-29	ملف السرد
محمد القاضي	الرواية ومصطلح اللغز	18	50-43	عضو
نورالدين الجريبي	السخرية ودلالاتها في رواية اللجنة لصنع الله ابراهيم	18	58-51	ملف السرد
مصطفى الفارسي	نحن ومحسن بن حميدة	18	84-77	عضو
عامر الدبك	مفهوم الاستبداد في الفكر العربي	18	110-105	(سوريا)

العنوان	اجرى الحوار	العدد	الصفحات	ملاحظات
بوراوي عجينة	لغة السرد	19	22 ـ 36	عضو
فوزي الزمرلي	اتجاهات الرواية التونسية	19	11 ـ 21	عضو
يحيى محمد	التراث الشعبي في الرواية	19	37 ـ 49	عضو
جاسشم الموسمي	القصة والحداثة	19	51 ـ 73	(العراق)
جمال طحان	الابداع وهاجس الوطن	19	83 ـ 90	(سوريا)
أحمد ممّو	البيئة في قصص الكوني	19	104 ـ 110	عضو
رابح لطفي جمعة	كتابات الذوادي	19	119 ـ 122	(مصر)

لقاءات وحوارات

العنوان	اجرى الحوار	العدد	الصفحات	ملاحظات
سـ / جـ مع العروسي المطوي	عمر بن سالم	12	83ـ92	ركن «شخصية العدد»
حوار مع الطاهر البكري	سمير بن علي	13ـ14	93ـ101	ركن «شخصية العدد»
حوار الرسم والشعر مع الناصر بن الشيخ	عثمان بن طالب	16	118ـ122	ركن «نافذة على الفن»
أسئلة وخواطر مع مصطفى الفارسي	جلول عزونة	16	54ـ61	ركن «شخصية العدد»
لقاء مع وسيني الأعرج	كمال بوعجيلة	17	65ـ71	كاتب وناقد جزائري
مع محسن بن حميدة	رضا الجلالي	18	71ـ76	«شخصية العدد»
لقاء مع عمر الخرشاني	كمال بوعجيلة	18	124ـ128	ركن «نافذة على الفن»
حوار مع رضوان الكوني	يوسف عبدالعاطي	19	100 ـ 109	

الجدول العام

النصوص المنشورة للاعضاء	
الشعر	32
القصة	20
دراسات ومقالات	26
المجموع	78

نصوص من الوطن العربي	
فلسطين	8
سوريا	6
ليبيا	6
العراق	4
اليمن	1
الجزائر	2
مصر	1
الاردن	1
المغرب	2
المجموع	31

أقلام واعدة	
الشعر	14
القصة	2
المجموع	16

نصوص من الأدب العالمي (ترجمة)
4

شخصية العدد	
الذاكرة الثقافية	محمد العروسي المطوي مصطفى الفارسي طاهر البكري محسن بن حميدة رضوان الكوني

لقاءات وحوارات فكرية	وسيني الأعرج ناصر بن الشيخ
أدب وفن	عمر الخرشاني

فرج الحوار : تكريم الروائي المبدع



أحرز الروائي المبدع فرج الحوار على جائزة أبي القاسم الشابي لسنة 1993 على روايته المؤامرة

له من أسرة الاتحاد أصدق التهاني والأماني بمزيد العطاء والإبداع [illegible]

تقديم فرج الحوار في حفل التكريم

سيداتي سادتي

لقد أريد لهذا الحفل أن يكون تكريما لـذات بعينها، وهو وإن كان كذلك، فإن العروس فيـه، هذه الذات، هي الكلمـة، أي اللّغة وإمكانيـاتها الهائلة في الإنشـاء والخلق، بهما يكـون الكـون أوفى لجوهـره، وأبعـد في الـوضـوح والنّصاعة منه فيما يتيحه ظاهر المادّة فيه.

ففي اللغة تتجلّى الذات امتدادا في الدّهـر والمعنى بعيد الغور يصل اليوم بما بـاد وما سيتلـو من الحيوات. وهل الـوجود إلاّ اللّغـة، جسد ضمّخته أجيال من الوعي ـ شقاء وسعدا ـ فاستوى جمالا وقبحا، هو لكليهما المثال الأسمى؟ ذلك هـو الإنســان لا يكـون الحقّ إلاّ في القـول يشرده ويشرحـه وينتهك فيه الأبعاد.

ها هنـا مادّة الإبداع تنهل منهـا الخرافة لتنشيء من الإنسان لـلإنسان صورا شتى، كلّها له وجها، تماما كأبي هـريرة تتعاظم الإنسانية فيه وهو يظطلع بـالدّور تلـو الـدّور، يتقحّم الموت ليستلّ منـه للحياة معنى ملحمـة العناء والخلود، جدلية الفنّ والمادّة، مأساة الوعي تنهض في الضّمير هاجسا جمعا، تلك كانت مسيرة أبي هريرة، وهي بعـد مصير لنا وطريق أمامنا لن نختار غيرها ولو خيّرنا.

كان أبو هريرة، وهو يحدّثنا، يمهّد لنا الطريق إلى عنفوان الحيرة وبركة

السؤال، لولاها لتراجع فينا الوله والجهد إلى الأوثان نجترّ بحضرتها أهازيج الولاء. لأنّ الإبداع، بزعم الزاعمين ممّن هالته فاجعة ابن هريرة، يكون في التسليم للمثال والقاعدة أبلغ منه في السعي العنيد يريد ما وراء الأفق وما الأفق، وقد سبق الوعد لتبلغنّ الهمّة ما وراء العرش؟!

من هنا كانت القناعة ــ بديهيّة هي وإن بدت مستعصية أحيانا ـ أنّ الإبداع فعل حضاريّ وتأصيل للذّات عبر أشكال من التّعبير وأنماط في التّخييل تنحت لنا بين المصائر الفريدة مصيرا فريدا، هو سبيلنا إلى الحضور وبصمة لنا في الإرث الانسانيّ العريض. فإن نحن سلكنا إلى الحداثة سبيلا غير هذه السبيل ـ نظنّها في ما تفاقم واستهتر من القيم، أضافها أصحابها إلى الإنسانية وهي عنها عارية، لأنّها ذاتهم جعلتها القوّة رائدا وطليعة ـ إن نحن فعلنا ذلك كنّا كالهشيم في مطلق العاصفة.

فحديثنا اليوم عن أبي هريرة ليس من باب الصّدفة (وقد تحدّث عنه قبلنا أستاذنا الفاضل توفيق بكار في أكثر من مناسبة ليرصد في أعطافه إلى الوعي والمعنى كلّ السبيل، كان من همّه دوما، هو الذي قصر جهده على الوطنيّ يتعهّده ويفسح له في الحياة مجالا، أن يبثّ الإيمان حيث تمكّن الشّك، بل والكفر أحيانا، بقدرة هذه الأرض على العطاء)، وإنّما نحدّث بحديث أبي هريرة الآن لأنّنا نريد لهذا الحفل أن يكون، احتفاء بالكفاءة الوطنيّة.

فالأدب، الذي شاءت الظروف أن يكرم اليوم في شخصي المتواضع، هو من نبض هذه الأرض التي ما يزال هناك من يصرّ على إتهامها بالعقم، متّخذا من المقارنة، شرقا وغربا، ذريعة لتسويغ هذه المظلمة. وكأنّ النضج، إن كان ثمّ من معنى لهذا اللّفظ مضافا إلى الإبداع، لا يكون إلاّ في المقابلة.

سيّداتي سادتي

في ختام هذه الكلمة يطيب لي أن أتقدّم بالشّكر لهيئة الإشراف في «البنك التّونسيّ» التي احتضنت الابداع وآلته جانبا عظيما من اهتمامها ورعايتها ببعثها لهذه الجائزة ـ الرّمز، ممثّلا في أبي القاسم الشّابي.

كما أتقدّم بالشّكر أيضا لكافّة الحضور وفي مقدّمتهم السيّد المنجي بوسنينة وزير الثّقافة الذي تفضّل برعاية هذا الحفل.

ويحلو لي أخيرا، من موقفي هذا، أن أتقدّم بأجزل عبارات الشّكر والإمتنان لأستاذي الكبير توفيق بكار الذي أخذ بيدي وذلّل في طريقي العقبات، وما أكثرها!

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

*فرج الحوار استاذ فرنسية نشر 4 روايات بالعربية وهو عضو هيئة فرع الاتحاد بسوسة.

فرج الحوار:

ولنا في أدبه نشوة وعرس كلام...

رضا بورخيص

الموت، تلك هي أوّل كلمة في عنوان كتابه الاول «الموت والبحر والجرذ» ، الذي صدر خلال شهر جوان خمسة وثمانين وتسعمائة وألف. وهذا الإستهلال الرهيب، المشحون بالمعاني، ليس البتّة من باب الصّدفة، وإنما لأن فرج الحوار هذا الذي نكرمه اليوم والذي كانت اطلالته علينا حدثا هاما أثار في الفضاء الأدبي التونسي الكثير من الإعجاب والجدل والتساؤل، كان دوما في صراع فلسفي عنيف مع فكرة الموت التي كانت تعشّش بصدره كالوسواس. فكانت رداءة الأشياء التي تطوّقه تغذّي فيه هذا الشعور القاتم الذي كان يختفي عنده تارة ويظهر أخرى، قاسيا وشرسا. ودائما، كان الأدب الذي يقرأ والذي يكتب وسيلته الأولى للهروب من سطوة هذه الفكرة المهدّدة الجارفة والسرّ الوحيد لانصرافه شيئا فشيئا عن القتامة والأفق المعتّم.

وإني عندما ألمس اليوم، وبعد ما يناهز عشرين سنة من الأنس والألفة التي جمعتني به، ألمس الفرحة الغامرة التي تملأ نفس فرج الحوار كلّما جلس إلى أدبه يكتبه صابرا متانيا ويعيد كتابته المرار صاقلا أسلوبه ومرصعا إيّاه بما يشدّ النفس ويطربها من عبارات وصور طريفة عذراء، أعرف بأن الكتابة ليست أبدا لديه مجرّد وسيلة تخاطب وقصّ حكايات رجال ونساء، وإنّما هي تحقيق كامل وعميق لذات هذا الرجل وانتصار على الموت بالكلم والخلق اللغوي، وليس أدلّ على هذا الفوز من الجملة الواردة ختام لإهداء روايته الأولى: «إلى نفسي اطمئنها أنّني سأظل حيّا.»

والخلق اللغوي أي هذا الخلق الذي تمثل اللغة في نفس الوقت وسيلته وغايته القصوى، هو الهاجس القار الساكن دوما فرج الحوار وخياله

الإبداعي، والذي يؤكّد بأنّ هذا الكاتب فهم حقيقة الأدب ومرماه وعرف بأنّ اللغة العربيـة التي يكتب بها وفيها هي أسس النصّ الأدبي، بل هي كل هذا النص الأدبي. وأنه ليس هناك من قضيـة أخرى يدافع عنها الأدب ويسعى إلى خدمتها إلا ذاته.

وذاته إلى اللغة. اللغة من جانب الدال أوّلا وليس من جانب المدلول. اللّغة التي بغزارتها وايقاعهـا وشاعريتها تتسلّل بيسر إلى نفس القـارىء فتهزّها وتطربها وتملأهـا فرحة تلك الفرحـة التي هي مقصد الفنّ الأوّل، والتي لا تولد إلاّ بالمعاناة والمثابرة والصّبر على مشاق الخلق.

ولبلوغ مرافىء هذه الفرحـة الأدبية الخالصة، وجب على فرج الحوار أن يقضي ثماني سنوات كـاملة في كتابة روايتـه الأولى «الموت والبحر والجرذ» التي شرع فيها منذ أن كان طالبا بـدار المعلمين العليا بقسم اللغة الفرنسية وآدابها، والتي رجع إلى تحريرهـا وصقلها وإثـرائها مرارا عـدة ولم يعتزم نشرها إلاّ بعد أن شهد له أحد أبـرز نقاد الأدب ودارسيه، الأستاذ الفاضل توفيق بكار، بجودة ما صنع.

وكـانت تلك إذن الروايـة الأولى التي دخل بها فرج الحوار عـالم الأدب التونسي، ولقد حملت في طيـاتها حوارا عسيرا بين «بربارا» الغربيـة الغازية و«محمد الجرذ»الرجل الشرقي القلق بمصيره والباحث عبر هذه العلاقة عن وجهه العربي الضائع في زحام الوجوه والثقافات والمصالح.

ولكن فـوق هـذا المحـور وقبلـه نعثـر في هـذه الـروايـة، كما في «النفير والقيامة» التي صدرت معهـا في نفس الشهر كما في «المؤامرة» التي نشرت في السنة الفارطة، على تصوير لتجربة الكتابة والخلق العسيرين وعلى تفكير متواصل عن موقع اللّغة ودورهـا الرئيسي في الإبداع الأدبي وفي غزو نفس القارىء واستلابها استلابا. وإن الجمل في لغة فرج الحوار تكاد كلّها تكون عـلامات تـوقفنـا لتهمس إلينا بأنّ الكـاتب لا يقصّ فحسب وإنّما يفكّر في كيفيـة قصّه، أي بـالضبط في أسلـوبه وفي الأثـر الفني الـذي يحدثه لـدى القارىء. وأسلوب فرج الحوار هو بالأسـاس هذه الجمل الطويلة المتشابكة المتماسكة التي تتمتّع فيها النعوت في تعدّدهـا وترادفها وتسلسلها كالشلال أحيان، بمكانة خاصـّة، والتي وإن اقتربت معانيها بعضها من الآخر تختلف قليلا في تـركيبتها السيميائيـة وتعبّر إذن عن جزئيات صغيرة في تفـاعلات وذوات شخصيـات الروايـة أو أشيـائها كما أن تحدّث في الخطاب تكثيفـا يقوّي وظيفته التأثيرية ويعطيه نفسا ايقاعيا ممتدًا ومتواصلا ومهدهدا يثير في نفس القارىء نشوة وطربا.

وهذه الشـاعريـة التي تدفق بها لغـة فرج الحوار هي العامـل الإبداعي

الذي يكسر في أدب هـذا الأخير الحواجز المتعارف عليها بين النثـر والشعر، بين القصص والقصيدة، وتصبح الـرواية في الختام لديـه حسب تعبير أحد الجامعيين التـونسيين «جنسا أدبيـا أمبرياليـا على الإطلاق» يستحـوذ على الأجناس قـاطبة مميـزا فيها هذا الشعر، هذا الـذي لا يحدّده عروض ولا قافية ولا مقاطع، والذي يجعل النص يفرض نفسه على القارىء لا بمحتواه أوّلا، إنّما بجمالية شكله.

إلاّ أنّ التركيز على أهمية لغة فـرج الحوار لا يعني أبدا بأنّ هذه الأخيرة كـانت لديـه هيكـلا فـارغا أو بأنّـه لم يطـرح في أدبـه أي محتوى فكـريّ واجتماعي. لا، فعلاوة على سحر اللّغة وقوتها، امتاز أدب فرج الحوار بثقل وأهـمّية القضـايا التي تطرّق إليهـا كالعـلاقة القديمـة والمتشعّبة بين الحبّ والعداء، عن التجـاذب والتنافر بين الشمال والجنوب التي جسّـدت محتوى روايتـه الأولى، والغزو الصهيـوني للبنان التـي كان محور روايتـه الثانيـة «النفير والقيـامة» والتي احتـوت على محاولة لتقصي أعماق الـذات وتعريـة الوجه العـربي التائه والحائر والمهان، وتساؤل عن المخـرج من الأزمة التي تردّى فيها واقع العرب.

أمّا «المؤامرة» ، رواية فرج الحوار الأخيرة، التي أسندت إليها باستحقاق جائزة أبي القاسم الشابي، فلقد تمحورت حول هذا المحضور الحلو والمرّ في آن، والذي تحفّ به عقد قديمة ومتجـدّدة تضرب بجذورها في وعينا العربي الجماعي، ألا وهـو الجنس وما يتصل بـه من علاقـة إشكاليـة تكاد تكـون عدائية بين الرجل والمرأة العربيين. ونـص فرج الحوار كان محاكمة للرّجل العـربي في شكل تحقيق ينطلق من حـادث سيـارة عارض كـانت ضحيّتـه «سنـاء عبـد الباقي» ليشمل كـل المجتمع الذي تمثلـه جملـة من المثقفين أو أشباههم، لم يتخلّصوا بعد من عقدهـم الجنسيّة المزمنة ومن العداء الطويل الذي يحملونه في أغوارهم البعيدة للمرأة، تلك التي تجعل منها الرواية كائنا إيجابيا عكس كافة الشخصيات الرجالية.

محـاور هامـة مستمدّة من صميم واقع الناس، وقبلهـا وبعدها وفـوقها تنسكب لغة فرج الحوار ناصعة غضّـة وشرهة، تملأ النفس أملا بأنّ كتابة فـرج الحوار المتغذيـة دوما بجـواهر الأدب العـربي والتي تشبّع صاحبهـا بنظريـات النّقد الحديثة، ستكون، ولا غـرو، وشما ثابتا وجميـلا في ذاكرة الإبداع التونسيّ.

رضا بورخيص

سوسة، 11ـ 1993

الميثاق الوطني

تمهيد

«استلهاما من تراثنا الحضاري الأصيل ومن تاريخنا العريق ووفاء لشهدائنا الأبرار ولكل من جاهد وناضل وضحى من أجل عزّة تونس وكرامة شعبها وتحرير البلاد من الاستعمار والتبعية وتقديرا لرجال النهضة والاصلاح ولكل من عمل من أجل اقامة النظام الجمهوري وإرساء دولة المؤسسات والقانون الضامنة للحريات والتقدم وتجسيما للمبادىء التي جاء بها بيان السابع من نوفمبر 1987 المعبرة عن طموحات الشعب والضامنة لحياة كريمة متطورة تعتمد الديمقراطية والتعددية وسيادة الشعب وسلطان القانون وتقديرا لمسؤولياتنا التاريخية في هذا المنعرج الحاسم الذي تعيشه بلادنا.

نحن ممثلي الأحزاب السياسية والتنظيمات الاجتماعية والمهنية المجتمعين بمناسبة الذكرى الأولى لتحول السابع من نوفمبر 1987 نقر هذا الميثاق الوطني ونلتزم بالعمل على هديه وبالتقيد بأخلاقياته وضوابطه وبالدعوة إلى مبادئه ومقاصده ونعتبره عقدا مشتركا بيننا كفيلا بأن يجمع التونسيين على كلمة سواء ولا سيّما في هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة التي يعيشها وطننا تأسيسا للديمقراطية ودعما لدولة القانون والتي نحن أحوج ما نكون فيها إلى قدر أدنى من الوئام والوفاق.

ونحن إذ نحرص على إرساء تقاليد التنافس النزيه تسليما بحق الاختلاف الجائز والمشروع الذي لا يعني الفتنة والتمزق نعلن أن هدفنا الأسمى هو تثبيت دعائم الدولة «دولة التونسيين جميعا» باعتبارها أداة لتحقيق طموحات شعبنا وتجنيد طاقاتنا وكافة موازدنا البشرية والطبيعية بما يعزز مكانة تونس في العالم ويحقق تطلعاتنا الى الاسهام في حضارة الإنسان ويعزز أسباب الأمن واستعادة المبادرة التاريخية لمغربنا العربي وأمتنا العربية ويعيد القدرة على الإشعاع والعطاء لحضارتنا الاسلامية.

ونحن إذ نعي دقة مراحل التحوّل والتأسيس وخطورتها عموما وندرك ما يعترض بلادنا من مصاعب جمّة في هذه المرحلة خصوصا نرى من أوكد واجباتنا أن نعلن عن جملة من المبادىء التي تتصل بهوية الشعب التونسي وبأسس النظام السياسي وبمقومات التنمية وأهدافها وبعلاقات تونس الدولية يجب أن تظل محل اجماع كافة التونسيين.

الهويـة

إن هوية شعبنا عربية إسلامية متميّزة تمتد جذورها في ماض بعيد حافل بالأمجاد وتتطلع إلى أن تكون قادرة على مجابهة تحديات العصر.

إن موقع بلادنا في منطقة كانت مهد حضارات إنسانية كبرى قد أهل شعبنا على مر العصور لأن يسهم في حضارة الإنسان واكسبه القدرة على التجديد والإبتكار.

لقد كانت قرطاج احدى أعظم قوتين في العالم القديم وشعبنا يعتز بعبقرية حنبعل اعتزازه ببطولة يوغرطا كما تعتز تونس التي انطلقت منها فتوحات نشرت رسالة الحضارة العربية الإسلامية في ربوع المغرب العربي وشمال البحر الأبيض المتوسط وافريقيا بالعبقريات التي أنجبتها مثل الإمام سحنون والعلامة ابن خلدون والمصلح خير الدين.

لذلك تمسكت تونس بعروبتها واسلامها باعتبارها جزءا من الوطن العربي ومن الأمة الإسلامية ولقد عمت اللغة العربية أهلها فأصبحت منذ قرون لغة الخطاب والكتابة والثقافة وانتشر الإسلام بين سكانها دون أن تتنازعهم الملل والنحل.

إن المجموعة الوطنية مدعوة لدعم اللغة العربية حتى تكون لغة التعامل والإدارة والتعليم والضرورة تقتضي التفتح على الحضارات وعلى اللغات الأخرى وخاصة لغات العلم والتقنية إلا أنه من الواضح أن لا تطوير للثقافة الوطنية بغير اللغة الوطنية ولا بد في هذا المجال أن نجتنب اغتراب النخبة عن الجماهير لما في ذلك من خطر على النخبة وعزلة الجماهير عن المعاصرة.

إن التعريب مطلب حضاري متأكد وهو من أهم الضمانات لتحويل المعاصرة الى مكسب شعبي ولجعلها جزءا من الذهنية العامة ويحتم السعي إلى تطوير اللغة الوطنية والارتقاء بها حتى تنهض بكفاية واقتدار بقضايا العلم والتكنولوجيا والفكر المعاصر خلقا وإبداعا وحتى تسهم عن جدارة في حضارة الإنسان.

والدولة التونسية ترعى حرمة القيم الإسلامية وتعمل بهدي منها حتى يكون الإسلام مصدر الهام واعتزاز متفتحا على مشاغل الإنسانية وقضايا العصر والحداثة فتظل تونس مثلما كانت مركزا من مراكز الإشعاع الإسلامي ومنارة للعلم والإجتهاد تجديدا ومواصلة لما كان للقيروان والزيتونة من سبق وريادة.

وعلى مفكرينا أن يقتدوا برجال النهضة والإصلاح الذين كان لهم شرف احداث تحول نوعي خلق ظروف القطيعة مع عهد الذبول والإنحطاط ومهد للأجيال الحاضرة سبل مواكبة العصر والمعارف الحديثة وهيأ قاعدة متينة للتقدم والرقي الاجتماعي ومجتمعا مدنية حيّا متطورا اسهم في إرسائه بالخصوص معهدا الصادقية والخلدونية وكان من أهم ثمار هذه الحركة الدعوة إلى النهوض بالمرأة.

إن مجلة الاحوال الشخصية والقوانين المتممة لها جاءت بعد الاستقلال لتقر جملة من الإصلاحات أهمها منع تعدد الزوجات ومنح المرأة حقها في التزوج بدون ولي متى بلغت سن الرشد والمساواة بينها وبين الرجل في حق طلب الطلاق واجراءاته وهذه الإصلاحات تهدف الى تحرير المرأة والنهوض بها تجسيما لدعوة عريقة وأصيلة في بلادنا تستند الى قاعدة متينة من الاجتهاد بناء على مقاصد الشريعة وتقوم شاهدا على حيوية الإسلام وتفتحه لمقتضيات العصر والتطور.

وعلى الدولة التونسية ان ترعى هذا التوجه الاجتهادي العقلاني وان تعمل على أن يكون للإجتهاد والعقلانية اثرهما البين في برامج التعليم ونشاط المؤسسات الدنية وو سائل الاعلام.

النظام السياسي

إن حركة النهضة والإصلاح في تونس لم تقتصر على الإجتهاد في الدين والدعوة إلى مواكبة العصر بل تجاوزتهما الى معارضة الحكم المطلق والمطالبة بالحكم المقيد بالقانون.

لقد كان لتونس منذ القرن الماضي دور ريادي في استصدار دستور ينظم الحياة السياسية وناضل الشعب التونسي من أجل هدفين متضامنين متلازمين هما تحرير الوطن من الاحتلال الأجنبي وبناء دولة عصرية ترتكز على القانون وتستمد شرعيتهما من الشعب.

لذلك ما ان انتصر شعب تونس بتحقيق الاستقلال حتى أعلنت الجمهورية وصدر دستور ينص على أن السيادة للشعب يمارسها عبر الإنتخاب الحر وان نظام الدولة جمهوري يعتمد التفريق بين السلط ويضمن استقلال القضاء وحقوق الإنسان وحرياته الأساسية.

غير أن نظام الحزب الواحد وتهميش المؤسسات وشخصنة الحكم والإنفراد بالسلطة كانت كلها ممارسات مخالفة لدستور البلاد وسببا في عديد الأزمات.

وجاء بيان السابع من نوفمبر 1987 ليضع حدا للإنحراف والزيغ وليعيد صلة التواصل الحي مع أهداف حركة النهضة والإصلاح وغاياتها فاستجاب بذلك لمطالب العديد من المناضلين وتضحياتهم ولتطلعات الشعب التونسي للحرية والسيادة والعدالة وإرادته في الإلتزام بقواعد التسيير الديمقراطي وبمبادىء حقوق الإنسان.

ان حقوق الإنسان تقتضي صيانة أمن الفرد وضمان حريته وكرامته مما يعني تحريم التعذيب والعقوبات الجسدية ونبذ كل أنواع التعسف التي لا يجوز أن تمارس من قبل الدولة ولا من قبل المجموعات ولا الأفراد كما تقتضي ضمان حرية الرأي والتعبير وحرية الصحافة والنشر وحرية المعتقد.

إن حماية الحريات الأساسية للإنسان تقتضي ترسيخ قيم التسامح ونبذ كل مظاهر التطرف والعنف وعدم التدخل في معتقدات الغير وفي سلوكه الشخصي فضلا عن التكفير حتى يبقى الدين بلا إكراه لذلك فإنه من أوكد الواجبات وقاية بيوت الله من الصراع السياسي وإثارة الفتن حتى تبقى المساجد لله وحده.

وعلى الدولة ضمان الحريات الأساسية الأخرى كحرية الإجتماع وحرية تكوين الجمعيات والأحزاب السياسية على أن تمارس تلك الحريات في نطاق القانون الذي لا يضيق منها إلا بما يضمن مقومات المجتمع الديمقراطي والأمن العام وحقوق الغير وحرياتهم وعدم الولاء لأي جهة أجنبية.

ولا يقل مبدأ المساواة أهمية عن مبدأ الحرية وهي المساواة بين المواطنين رجالا ونساء بدون تمييز بسبب الدين أو اللون أو الرأي أو الإنتماء السياسي.

إن الديمقراطية تقوم على التعددية في الرأي وفي التنظيم وتهيء متطلبات التنافس على الحكم وتقتضي التقيد بإرادة الشعب التي يعبر عنها في انتخابات دورية حرّة ونزيهة

بحيث تكون للاغلبية مشروعية اضطلاعها بمسؤوليات الحكم مع ضرورة احترام الرأي المخالف وحقوق الأقلية.

إن الدولة هي دولة التونسيين جميعا مهما تختلف آراؤهم ومهما تباعدت بينهم سبل الإجتهاد وهي تستمد قوتها من التفاف التونسيين حولها حتى يشعر المواطن بالغيرة على مؤسسات الدولة وبنخوة الانتساب إلى الوطن.

إن التحييد السياسي لكل المؤسسات والقوات الدفاعية والامنية بأنواعها شرط ضروري لبقاء الديمقراطية واستمرار الدولة المدنية وتفادي الهزات والنكسات.

إن الاحزاب السياسية والمنظمات الإجتماعية والمهنية قوام المجتمع المدني مهمتها تأطير المواطنين والإسهام في تهذيب سلوكهم السياسي وفي رفع درجة الوعي بينهم بقضايا الحاضر وبمقتضيات المستقبل وهي لا تحل محل مؤسسات الدولة ولا ترقى إلى منزلتها.

إن إحترام قواعد العمل الديمقراطي في تسيير الدولة وفي سلوك التنظيمات السياسية والإجتماعية والثقافية هو الضامن للعدل والإستقرار مما يساعد الدولة على القيام بمهامها التي تأتي في مقدمتها مهمة العمل الجاد من أجل التنمية الاقتصادية والاجتماعية للبلاد.

التنمية

إن التنمية الشاملة والعادلة هي الهدف الأسمى لكفاح الشعب التونسي ولسياسة الدولة..

وتونس وإن كانت محدودة الموارد لها في موقعها الجغرافي وفي خصال شعبها وتجانسه وفي تقاليده التنظيمية وتعطشه للعلم والمعرفة رصيد من الإمكانات أهلت بلادنا في الماضي لتلعب دورا متميزا في حوض البحر الأبيض المتوسط.

ولقد حققت تونس منذ الاستقلال خطوات هامة على درب التنمية وهي رغم ما عرفته من أزمات تمتلك اليوم قدرة كافية على التخطيط والتنفيذ ولها في ذلك تجارب هامة وانجازات متعددة ولكن الشعب التونسي ما زال في حاجة متأكدة إلى مزيد التضامن حتى يقع رفع تحديات التنمية تأمينا لحاجيات المواطن الأساسية حتى تتم القطيعة مع عهد التخلف والتبعية.

وضمانا لدوام الديمقراطية واستمرارها يتأكد علينا معالجة القضايا الحياتية لشعبنا وتأمين العيش الكريم للمواطن بما يضمن حقه المشروع في تلبية حاجياته الأساسية كالتغذية الكافية والسكن المحترم والتعليم والثقافة والصحة والشغل.

ولا سبيل لبلوغ أهدافنا في التنمية الشاملة إلا بترويض أنفسنا على العمل وإتقانه وتقيدنا بأخلاقيات الإنضباط والدقة وبسرعة الإنجاز لذلك فإن سياستنا التربوية والثقافية والإعلامية مدعوة بالخصوص إلى أن تربي أطفالنا على حب العمل وتغذي في أنفسهم روح التفاني والتضحية.

إن تدعيم شخصيتنا الوطنية وتأصيلها وخلق حوافز المبادرة والإبداع والقدرة على إستيعاب الجديد النافع دون مركبات ولا انبتات وكذلك انجاز مطالبنا في التنمية الشاملة وغرس قيم الحرية والعدالة والمساواة والتآخي مرتبطة أوثق الإرتباط بتطوير شامل لثقافتنا الوطنية وبمراجعة مضامينها.

إن الثقافة الجديدة التي نطمح إليها هي ثقافة متجذرة في تراثنا الحضاري وبخاصة في الموروث الاجتهادي والعقلاني العربي والإسلامي متفتحة على عطاء الفكر الإنساني عامة راسخة القدم في عالمها المعاصر مستوعبة لمكتشفات العلم والتكنولوجيا.

والثقافة الجديدة التي نحن في حاجة إليها هي تلك التي تبرز قدرة الإنسان على تغيير واقعه بالمثابرة والتنظيم وهي تلك التي تكرم العمل اليدوي وتشيع التفاؤل الواعي بالمستقبل وتعزز روح الإنتماء إلى الإنسانية جمعاء فيما يواجه وجودها ومصيرها من القضايا لذلك فالمجموعة الوطنية مدعوة للمراهنة على الثقافة كبعد أساسي من أبعاد التنمية الشاملة وذلك بضمان حرية التعبير وتوفير ظروف الإبداع ووسائله.

إن المشاركة الواسعة للجماهير الشعبية في تحديد أهداف التنمية ووسائلها وكذلك التوزيع العادل لثمرات الانتاج هما شرطان أساسيان لنجاعة العمل التنموي ولإقامة علاقات اجتماعية سليمة خالية من عوامل التوتر.

إن مثل هذه العلاقات رهينة شروط عدّة من بينها العدالة في تحمل التضحيات بين مختلف شرائح المجتمع وإشعاعة روح التضامن الوطني بعيدا عن المصالح الفئوية الضيقة واجتناب كل أنواع التبذير والبذخ.

إن المواطنين مدعوون إلى التقيد الدقيق بالأداء الجبائي بصفته واجبا مقدسا يعتبر أي إخلال به انتهاكا لحق المجتمع كله واضعافا لروح المواطنة وإن إدارتنا ومؤسسات الدولة مدعوة إلى أن تكون مثالا للتفاني في خدمة الصالح العام وفي الحرص على صيانة مكاسب الشعب.

إن دفع عجلة التنمية يقتضي بالخصوص :

— الزيادة في الإنتاج والتحسين في نوعيته وإعطاء أهمية خاصة للفلاحة التي تستدعي تعبئة الجهود حتى تحقق تنمية الريف والاكتفاء الغذائي وذلك بتعصير أساليب الإنتاج واستعمال أحدث التقنيات.

— الإعتماد المتوازن على القطاع العام الذي يضطلع بدور أساسي في الصناعات الكبرى والخدمات الحيوية والقطاع الخاص الذي بفضله تتمكن المجموعة الوطنية من استغلال رؤوس الأموال الداخلية الخاصة ومن الاستفادة من نشاط اصحاب المبادرة ومن قدرتهم على الابتكار وحسن التسيير،

— العدالة في توزيع الانتاج بين الفئات بإعطاء الاولوية لجيوب الفقر والجهات المحرومة وتحسين مستوى عيش الشغالين والأجراء حتى ينالوا نصيبهم العادل والمشروع من حصيلة مجهود التنمية.

إن كسب معركة التنمية مرتبط وثيق الإرتباط بقدرة التونسيين على تجاوز ما يفرق بينهم وخلق جو من التضامن الوطني يسمح بالمصالحة بين كل الأطراف لتجاوز هذه المرحلة الصعبة.

وتجمع الأطراف المضية على أن ذلك يحتم على الجميع أعرافا كانوا أم شغالين وعيا بخطورة الوضع مما يفرض ترشيد طرق الإنتاج والتصرف في المؤسسات والاصداع بكلّ الحقائق حول وضعيتها وشرح كل جوانبها ولو كانت فنية وذلك في حوار حر نزيه حتى تكون كل الأطراف على بينة من أمرها وحتى تقبل التضحيات الضرورية عن اقتناع وطيب خاطر.

والدولة التونسية مدعوة الى أن تضع استراتيجية تنموية طويلة المدى كفيلة بتجنيد

طاقات الشعب التونسي وموارده الكامنة عن قناعة وحماس بهدف فك التبعية وتحقيق نقلة نوعية نحو التقدم وذلك بمشاركة نخب البلاد الفكرية وكافة الأطراف الاجتماعية والأحزاب السياسية.

العلاقات الخارجية

إن علاقات تونس الخارجية يجب أن تصدر عن وفاق عام بين كافة التونسيين وأن تكون الترجمة الامينة والدقيقة لهوية الشعب التونسي ولثوابت نضاله من أجل نصرة الحق والعدل وحقوق الانسان.

لقد كان الشعب التونسي سباقا إلى إحياء نداء الوحدة المغاربية كخطوة نحو الوحدة العربية الشاملة وإلى نصرة قضية الشعب الفلسطيني بدعم نضاله من أجل حقه المشروع في استرجاع أرضه وتقرير مصيره وإقامة دولته المستقلة كما تجاوب الشعب التونسي مع نضال شعوب افريقيا وآسيا وكافة الشعوب الأخرى من أجل حقها المشروع في تقرير المصير وهو يشارك شعوب العالم وقوى التقدم طموحها إلى إقامة نظام عالمي عادل يضمن سلما دائمة هي طريق الانسانية إلى التقدم واجتناب ويلات الحرب والدمار وضمان حقوق الإنسان وسيادة روح التضامن بين البشر كافة.

وللدولة أن تتخذ الاجراءات والمبادرات الكفيلة بتعجيل بناء المغرب العربي وان تخلق المناخ المناسب لذلك وعليها أن تدعم الجامعة العربية وتسعى إلى تطوير وسائل عملها خدمة لتضامن الشعوب العربية ووحدتها من أجل التقدم والقيام برسالتنا الحضارية الانسانية المشتركة وتحقيق الامن الجماعي العربي.

وتعمل الدولة على دعم أواصر الاخوة الاسلامية بما يحقق العزة والمناعة للدول الإسلامية.

وتدعم الدولة منظمة الوحدة الافريقية كما تسعى إلى تكثيف علاقات التعاون مع البلدان الافريقية والمتوسطية في نطاق تكثيف المصالح وخدمة لقضية السلام والتقدم وتطويرا لحوار الحضارات لصالح الانسانية قاطبة.

إن التونسيين حريصون على استقلالية قرار بلادهم وهم متمسكون بمبادىء عدم الانحياز.

وعلى وجه العموم فإن الدولة التونسية تسعى الى دعم التعاون الدولي من أجل التنمية في نطاق الامم المتحدة وغيرها من المؤسسات الدولية على ضوء الدفاع عن حقوق الانسان وبهدف إقامة مجتمع دولي يسوده العدل والسلام والوئام.

إن استقلال وطننا ضمان لنهضتنا وتطورنا في كل المجالات وإسهامنا في حضارة الانسان.

والشعب التونسي الذي ابتلي بالاستعمار وقدم العديد من ابنائه ثمنا لحريته يدرك تمام الادراك قيمة الاستقلال والحرية والسيادة ويؤكد واجب المحافظة عليها.

إن الاطراف الموقعة على هذا الميثاق تعتبر نفسها مؤتمنة على أغلى مكاسب نضال الشعب في تاريخه المعاصر وهي تضع في طليعة مسؤولياتها ومن أوكدها على الاطلاق الحفاظ على استقلال تونس وحرية شعبها والدفاع عنهما وصيانتهما من كل تهديد أو انتهاك حتى تبقى تونس عزيزة حرة منيعة.